

الرواية الحديثة

الانكليزية - والفرنسية

المجلد الأول

تأليف
بول ويسنت

ترجمة
عبد الواحد محمد

الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة
بالاشتراك مع
دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد

الرواية الحديثة
الانكليزية والفرنسية

الرواية الحديثة

الانكليزية والفرنسية

المجلد الأول

تأليف

بول ويست

ترجمة

عبد الواحد محمد

المجلة المصرية العامة للكتاب - القاهرة

بالاشتراك مع

دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد

١٩٨٦

The Modern Novel

Volume 1

England And France

Paul West

ترجم هذا النص عن طبعة ١٩٦٧ :

Hatchinson University Library

London

مقدمة

كما اشار السير ديموند مكارثي ، تعد الرواية وسيلة لتطمين فضولنا الاطلاعي أكثر مما ترضي فينا توقنا للجمال والمعنى والاهمية . والفضول الاطلاعي ، كما نعلم ، يستلزم جمع المعلومات . لذا كان يلزم كبار الروائيين القدامى ان يعطوا القارئ معلومات متنافذة ومقنعة ، ليظهروا ببساطة بأنهم على دراية بما يتحدثون عنه . فلا عجب ان هم كرهوا السقوط في هوة العجز او تجاوز الوقائع الاجتماعية المباشرة . لكن رواية الاخلاق الاجتماعية ترضينا فقط ما دام فضولنا مرتبطاً بالمجتمع . غير اننا ما تكاد ان نبدأ النظر الى المجتمع من زوايا فضول أخرى حتى نجد انفسنا بحاجة الى غط روائي أكثر كمالاً . انني لا اريد القول (بأننا بحاجة الى القصيدة او النظام الفلسفي) ، على الرغم بالطبع من صحة ان القصيدة تختص بالاجواء الباطنية ، في حين ان النظام الفلسفي يتم بموقع الانسان في هذا الوجود . كلا : فعندما نشعر بالحاجة لثل هاتيك الاجواء الباطنية وتحلبد موقع الانسان المرتبط وجودياً بهذا المجتمع ، يجب ان نلجأ الى الرواية او الى ما آلت اليه حالياً ، لأن الروائي يستلف من الشاعر والفيلسوف اختصاصاتها الخاصة أسرع مما يستلفان منه . لقد قدمت لنا الرواية السلوكية انساناً اجتماعياً . ولكن عندما قدم لنا بعض الروائيين التجريبيين اسلوب تداعي الوعي في الرواية السلوكية نجدهم قد شرعوا حقاً بأرضاء فضول آخر ، بخلق بطل من غط جديد : الا وهو البطل المنغرس بذاته غير المتأثر بما حوله . يبقى هناك فضول ثالث ، لا هو اجتماعي ولا

ذاتي ، بل هو ديني بالمعنى الأوسع للكلمة ، الا وهو : ما هو موقع الانسان في الطبيعة ؟

ان هذه الدراسة لترسم خط كل غلط من انماط الفصول المشار اليه . ويجب القول من البداية بأنني أصعب جل اهتمامي على جهد الروائي الذي يعيد نسخ القضايا النفسية بالقضايا السلوكية مضيئاً اليها وجهة نظر الانسان الى القضايا المطلقة . وان هذا الجهد يختلف في مقدار اقراره وبخاصة في ضوء الظروف القومية او الفردية ، لكن الصحيح ، باعتقادي ، هو ان الروائيين عامة لا يقدرون على الافلات من تأثير تيار الوعي . فهم اما ان يفلتوا استعلاء او ان يستعملوه في ظل رعاية إحدى نظريات (الذاتية) - فهذا التيار موجود فنياً جميعاً كحقيقة وجود المجتمع نفسه ، لكنه موجود بدرجة مضاعفة عند بعض الروائيين ، لأنه علة اللابطل الذي يمثل حالياً الانسان العاجز الرافض اجتماعياً . وليس التيار ، كما هو شأن بعض طرائق تسجيله ، طرازاً بقدر ما هو اكتشاف جسد أهميته لولئك الروائيون الذين فقدوا الايمان بالمجتمع وبالتالي فقدوا الايمان بالرواية ذاتها على اعتبار كونها تصويراً لهذا المجتمع - ان اللابطل anti-hero الا اجتماعي والمتعلق - ميال الى التأمل في قدره الكوني المروض عليه الذي لا يستطيع منه مهرباً . وان اللارواية anti-novel ، كما تشير التسمية ، تعكس تعاطف الروائي مع أبطاله الرافضين .

لذلك ، هناك اشكال جديدة وهموم جديدة ، بيد ان بعضها قديم فلم التلال . فمن ناحية توجد الرواية كوسيلة لتحذ ميثافيزيقي ، ومن ناحية أخرى ، توجد كطريقة قديمة في عرض الاحداث بتسلسل زمني . وفيما تصبغ الاولى في مهامه التفكير السطحي المسبق ، نجد ان الثانية تحاول التعبير عن ايمانها برصد السلوكية الاجتماعية . فالاولى تبلو عقيقة باقترابها الشديد من الشعر والانغماس الذاتي بينما تظهر الثانية رحمة لحد ما خلوها من التزم والتدين والتفلسف . والنمط الاول شائع في فرنسا واسبانيا ، اما الثاني فشائع في انكلترا وايطاليا وروسيا . اما الرواية في ألمانيا وامريكا ففيها مزيج من كلا النمطين ، وقد يكون مرد ذلك الحيرة الحادة في هذين القطرين . وعندما يتوجب على الروائي الاختيار ما بين العالم المضحك

والمجتمع المضحك ، او ما بينهما وبين سحق الانغماس الباطني كلياً ، يكون له العذر كله في ابتداء حيل ذكية صغيرة في تركيباته . في آخر الامر ، سوف نتذكر بان عالم النفس انما هو عالم تعويضي ثم استباطه نتيجة لنظام الصبر من العالم (الحقيقي) . انه ايضاً فوق قيمة لنا لا سبب سوى ان : حدوده ليست حدود العالم الحقيقي .

انني استهل هذا البحث بجزء عام عند غالبية المادة المطروحة . ومعنى هذا هو اجتناب التكرار لحد ما . ولكي اجعل هذا الكتاب نافعا حقاً ينبغي أن الحق به كتاباً آخر مؤلفاً من ٢٠٠ صفحة ونيف . وجل ما اطلبه من القارئ الذي سيقراً حتى الختام هو ان يعيد قراءة الفصل الاول ، شرط ان ينبذ التفكير بجميع الاسماء والروايات التي قصدت او نيت ائراجها . ومن دون اي نظاهر باطلاع ثقافي واسع ، اود ان انقل للقارئ شيئاً من خبرة المقارنة بين ترائين أدبيين قوسين . لقد وضعت الرواية الانكليزية الى جانب الرواية الفرنسية في الجزء الثاني ، نظراً لاستهلاك العصر بالتفاعل المتبادل في بعض اغراضها . اما فيما يتعلق بالبقية ، فقد بحثت فيما بدا لي انه حري بالاهتمام . اما في الفصل المتعلق بروسيا السوفيتية فقد تقحرت (تقحر : نقل حروف لغة الى لغة أخرى - المترجم) العناوين ، مع اعداد ترجمة مقبولة لها ، كلما امكن ذلك (هذا اذا لم تبد الترجمة مفتعلة بصورة غير ملائمة) . وفي الحالة الاخيرة حاولت الالتزام بالحرفية ، لكن ضمن اطار الانكليزية المقبولة . اما بصدد التواريخ المحصورة بين اقواس فانها تشير الى التواريخ الاصلية للمطبوعات الروسية ، مع ما يبدو من انها تشير الى تواريخ الترجمة . لقد بدا لي ان القارئ ، بعد النظر في التقهرة عن الروسية ، سيحتاج الى اعادة التأكد من المعنى الرديء النوع لا من التواريخ ، وهذا هو صيب اتباع الترجمات الانكليزية بالتواريخ . وفيما يتعلق بالبقية فان اسباباً متعلقة بالمجال لا قدرة لي عليها حالت دون ترجمتي العناوين . ولي وطيد الامل ان يعذرني القارئ التوافق اذا ما وجد نفسه مضطراً الى استخدام قواميسه كما اضطرت انا الى استخدامها .

٥٥ - شيلو

البطل القديم هو من جابه الموت ، اما البطل الحديث فهو من يتقبل الحياة .

(اردينكو سوفيئي Ardengo Soffici)

ستكون الرواية أسمى وأنبى شيء من نوعه ما دامت تقدم قدراً كبيراً عن العالم
الباطني وقدراً قليلاً عن العالم الخارجي .

(شوبنهاور Schopenhauer)

يبدو ان الرواية الحديثة تحلل شخصياتها في لحظات ازماتهم تحليلاً متضائلاً
شيئاً فشيئاً . . .

(اندريه مالرو André Malraux)

الجزء الأول

النفيّر المتواصل

١- الحدود

هناك موضوعان رئيسان متلازمان في المناقشة الدائرة عن التغير المتواصل
الاول : هل من الممكن تقديم اي شيء مما يمكن عذبه وصفاً كاملاً للتجربة
البشرية ؟ والثاني : ما هو الشيء الذي له تجربة ؟ والتساؤل الاول يستندرج الروائي
الى واقعية مفرطة ، وهو تساؤل يائس بالضرورة ، اد ليس بوسع اي روائي يأخذ
هذا الامر على عاتقه ان يجد الوقت ليحيا حياته الخاصة وفي معرض تساؤل (البير
كامو) ان كانت الواقعية الكاملة ممكنة ، نحله يعبر عن ذلك بدقة في (المقاومة
والتحرد والموت) قائلًا :

« ما الذي هو أكثر واقعية ، على سبيل المثال ، في ديانا هذه من حياة الانسان
نفسه ؟ وكيف يتسنى لنا ان نأمل بأن نصورها جيداً اذا لم نحفظها ودعة في فلم
واقعي ؟ لكن تحت اي شروط يكون هذا الفلم ممكناً ؟ انه سيكون كذلك تحت
شروط محض خيالية . في الواقع يجب الافتراض مسبقاً انه وجود آلة تصوير مثالية
موجهة نحو الانسان ليل نهار لكي تسجل باستمرار كل حركة من حركاته . وان
مجرد عرض هذا آلة لم سوف يستغرق العمل كله ومن الممكن ان يشاهده فقط مجهود
الناس المتأهب لتبديد عمره في التصرج على حياة انسان اخر بكل ما فيها من
نقاتن . »

ويستخلص كامو بأن الله هو الفنان الواقعي الاوحد : وهذا حسن

ميتافيزيقي ليس أكثر غرابة وتطرفاً من البحث عن واقعية كاملة . ومن الجلي ، ان الفن من اي ضرب لا بد وان يعترف بمحدوده إن عاجلاً أو آجلاً . بيد ان الغريب حقاً هو كيف ان رجلاً من الروائيين التجريبيين يتفادى بأصرار تلك الحقيقة زاعماً ان الفن ليس تصنعاً . وعندما تأكد ان التفصيل الكامل غير عملي فانهم مضوا في مراعاة طموحاتهم في بلوغ الواقعية ، لكنهم التجأوا هذه المرة الى الذات .

وبما ان التفصيل مستحيل فإن الخلاصة محكمة التنفيذ : فالذات النمطية لانسان والصيغ القضاة لمعاداته الذهنية يمكن ان يوحيا بطبيعة التجربة وبالذور المحرف للعقل المدرك . لذلك كان الواقعي المغالي مجبراً على ان يصب اهتمامه على الذهن وعلى الخصومية الذهنية . لقد انصرم زمن طويل قبل ان يدرك الروائيون بأنه حتى التعبير الباطني المتواصل والوصف الروائي لممارسات الشخص من خلال هذا التغير انما هو تصارع مع طبيعة الفن . وكما ان سي . بي . سنو C. P. Snow لم يستطع تماماً تقديم وصف دقيق لحياة لويس اليوت Lewis Eliot ، كذلك لم يعد بالامكان صب تداعي الوعي في قوالب لفظية . كل ما في الامر ، ان بالامكان محاكاة او الترميز له او التلميح اليه . وليس من باب الدفاع القول بأن التداعي عند الشخصية الروائية ليس سوى ما يرمي اليه مبتدعها حيث مطمح الرواية الامس هو في اثارة اهتمامنا بأشارتها لحياتنا الخاصة . فمس الواجب ان يقوم شيء من التطابق بين ما في الرواية من محاكاة وبين ما لدينا من معرفة بمواتنا . فالروائي مُضطر على الاستنساخ واذا لم يكن بمقدوره الاتيان بأستنساخ دقيق وجب عليه اللجوء الى الانجاء حلفاً لانتباه قراءه بأضطراد الى التجربة المتعارف عليها . وليس منافع الروائي زعمه :

(ان نقتلك للشخصية من غير عادل . فانا الذي ابتدعتها وانا اولى من يعرف بالضبط نوع تداعي وعيها . وان ايجادل بأن تداعيها مغاير لما هو عليه تداعيك امر في غير مكانه المناسب . انني لأعلم بأن ما تفتش عنه لدي هو المعلومات وحسب)

اجل انه ليس بتنافع ، ذلك لاننا سوف ننتهي به (من) في حين امتلاكه فقط لما
لنملك . ثم ان الاعتراض على عدم احتمالية التغير الباطني للتواصل ليس كمثل
الاعتراض على طرائق الروائي في ادعاء هذا التغير . والروائي الذي يناقش بالطريقة
المينة أنفأ انما هو الروائي الذي يستخدم التداعي كمبرر لاثرة الادبي الخارج عن
المألوف . غير ان التداعي ليس بطلاقة بيهاء ، والاصح انه لظاهرة نذكرنا بالتصنع
الضروري الملازم للفن . ولما كان الامر كذلك وجب على الروائي ان يلزم نفسه
بالنظام بدل تركه الامور على عواهنها . وبمها يكن الامر ، فالنن لا يعني ترك الامور
لحري على عواهنها لا بل هو بحث عما هو ملائم . واقا لم يعامل الفن على انه ممارسة
خصوصية كما هو اليوم او التمرين الفني ، فسوف يكون في الحالة هذه مزيج
الطبيعة حيث المحاكاة تكبح الانغمس الذاتي . وعليه ، حتى في رواية تجريمية باعتبار
كرواية (النهر كيرث The Brook Kerith ١٩١٦) لجورج مور George Moore ،
يوجد تداخل جلي بين البحث عن الواقعية وحبود الفن . ان مور يفضل مادته سائل
الاسلوب بحيث ينغمس الباطني بالخارجي تماماً كما هو الحال في (مارس الابيتوري
Marius the Epicurean) لـ (باتر Pater) . فالذات الملامدة ، التي تمس وتحوّل
الاحداث في العالم الخارجي ، هي الموضوع . لكن هذا الموضوع يجب ان يعاني ،
أكثر من غيره ، من الطبيعة المزوجة للفن . وان محاكاة كاملة لهذا الموضوع شيء
مستحيل دون انغماس فاني فائق من جانب الفنان . في الواقع اننا نجد بأن محاولة
تقديم الواقع كشيء باطني ذي ملامسة شخصية بكل واحد منا ، انما مصاه الضياع
في الفردية وان الارتباك الناتج ، ما بين الذاتية كملة للموضوع والذاتية كأسلوب ،
يفسد النظام اللازم للفن . وكلما يتعد الروائي عن التظاهر بالواقعية (الذي هو في
الحقيقة وصف متخيل للواقع) ، كلما يضلّ تولفه بأن يتقبل القراء عمله كضرب من
الفن ، لأن الفن : توتر ، تضخم ، تشويه ، اختزال ورمزية . وهو جدير بأن
يُنال ، لانه بدقة ليس الحياة ذاتها . وان الادعاء بأن ما يتكره الانسان ليس نموذجاً انما

هو ببساطة عدم بلوغ الحياة وبذ احلى اهم المسرات البشرية المجتعة .

ومن المحتمل ان يبدو هذه الاعتراضات مليدة وعذابة . فمشعر المرء كأنه حكم
يحكم اناء لعبة تحتفظ فيها الخبايل بالخبايل تحت جحجج الظلام وعلى اللاعبين ان
ينصحو صغارهم . قطيعة القس ، بعد كل شيء ، مرتبطة بشروط الامتحالة .
واذا قُيِّض للقرن ان يكون غير متميز عن الحياة ، انذاك لا يكون حديراً بأن يُحلق
وان من أعظم الخصائص المقررة للرواية هو اننا معها نسير لنا عيش عالم الرواية فاننا
بقدر دائماً على الانسحاب منه فنحن لسنا ملمين بالرواية كما هي الخيال ازاء عمالك
وامزجتنا ومشكلاتنا . انه لأمر حسن ان نقول اننا منحدرون أو مأخوذون بما
نقرأ وما تلك الا تجربة ملته ، لاننا نعلم باننا نستطيع اذا شئنا ، ان نختار
الانفصام عنها حالاً . وربما نحن لا نستطيع عموماً ما كما نقرأ ، لكن بعد ذلك
كله ، فان تلك التجربة الروائية اتت اليها في شكل تجربة (مأمونة العواقب) . وان
تترك الرواية فيما ندورنا ليس كمثل ما تترك فيا الحيلة بلورها . وعندما أقرأ قصة شبح
ما ويتناهي المزج فبوسعي تلافيه اكثر مما اتلافى المزع الذي يتناهي علما ارى
بالفعل او اظن اني ارى بالفعل شبحاً . فالرواية تقدم ، حتى في اسط مستوباتها ،
التجربة كفكرة تصلنا في المقام الاول عن طريق عقل مسق له ان نحصيها
ذهنياً . اننا في الحياة الواقعية مبالون الى القول بان الامور تقع واننا نبدأ بعد ذلك
التصكير بها . ومن طبيعة الرواية انها تمنحنا تجربة منجزة سلفاً وانها اذا سعت الى
النمحص من طبيعتها هذه فلسوف تنزلي الى منحدر ايل الى (وادي صور الاحاجي
الزائفة valley of the Shadow of Charade) الذي تقع فيه اسوأ لارواية . فما ان
يفتح الكتاب الا ويجده قد اصبح (مسلسل احاسيس) . فعند تلوذ البطل
تستطيع ان تشم انفسه ، الوسيلة الكترونية في مرتكز الكتاب تدبر كل شيء .
كذلك عندما يسبح البطل فان رشاش الماء يضرب المقاريء . وعندما يعاني البطل
من سوء الحضم فما علينا سوى ان نلجأ الى حبات دوائنا . وهكذا دواليك . وهذه
الوسيلة نحصل على ما يسمى (ما وراء الرواية meta-novel) وليس على كتاب
أبداً ، وانما نحصل على جهاز فصحى اعقد بمرات من جهاز تعظيم نوى الذرات مما

ليس بالقلود حله . ولأية غاية ؟ لماذا لا نعترف بأن الفن يتميز بالتجديد ؟ لماذا
نقل الرواية على أنها خلاصة زائفة للواقع ؟ أما إذا رفضنا أن نفعل كذلك فسكون
قد نبداً أدثاً إنسانياً كاملاً في نزوع مجنون إلى ابتداع لا طائل منه

وعليه فمن طبيعة الوعي الإنساني كما يتسنى لكل امرئ أن يلاحظ ، هو
الموضوع الذي يعري الروائي بالسعي لتجاهل كل ما يعلمه عن حدود الفن . وليس
من قبيل الخيال أن نلاحظ في تجارب أولئك المهتمين بـ (التغير المتواصل) ، أملاً
غريباً ، ذلك هو أنه بعد كشف وشرح الموضوع شرحاً واثماً يبرز الأسلوب
الصحيح . بيد أن حدود الفن لا تتضاءل بازدياد معرفتنا . وربما يخضع الفن
لتحديدات مختلفة ، لكن ستبقى له تحديداته على الدوام مهما كان نوعها . فهو دائماً
بناء مُعتمد وهو بالضرورة طفيل . وهو يستطيع الإشارة بالقلود الذي يشاء كما
يستطيع التلميح والذكر والإيحاء . لكنه لأسباب جلية لا يقدر على إنجاز
الاستقلالية في الوقت الذي تكون فيه هذه الاستقلالية خصلة الحياة العامة . فالحياة
ليست مستمدة من شيء آخر ، أما الرواية فأنها وإن كانت جزءاً من الحياة التي
نعيشها إلا أنها مستمدة بالضرورة .

إن هذه الملاحظات لا تنطبق على رواد رواية التيار Stream Novel وحسب ،
بل على الفلاسفة والمفكرين الذين اكتشفوا هذا المجال الجديد . فقد حاول وليم
جيمز William James الذي كتب عن (تداعي الفكرة) في كتابه (مبادئ علم
النفس ١٨٩٠) أن يصوغ بعض القواعد المعينة ، لكنه وجد نفسه أمام تغير متواصل
زمني الطبيعة مليء بحشد متراكم من الأشياء والروابط . لذلك اقترح مصطلحين
هما (النهر river) و (التيار Stream) . غير أن الشعور بالذاتية الإنسانية يتحدى
واضح هذه القواعد كما أن الشخصية الإنسانية ترفض أن تكون أكثر من خليط متغير
من الذرات الكثيرة : وحين قراءتك لجيمز في بحثه لتلك القضايا سوف تشعر
بأنفعال الشدود وكذلك بمرعه . فالعقل النظامي يتعرض للارتباك حسناً . وإذا
كان الأمر كذلك فالمؤكد إذاً هو وجود حقيقة مهمة عن التجربة وعن وسائلنا
لوصفها . فكل شيء يهدد بالتلاشي وتصبح قلوة الإنسان القيمة على السيطرة قدرة

على التحمل فقط . والترابط المنطقي ، كالفن ، عبارة عن مجرد وهم لذلك ،
 هناك احتمالان : فلما ان يعتبر الفن نفسه شيئاً ضرورياً بالضرورة (وهو كذلك) او ان
 يعتبر نفسه شيئاً مشوشاً بالضرورة (وهو ما ينبغي ان يكونه الى حد ما) . بمقدور
 المرء ان يدرك لماذا أكد (سي . بي - سنو) على أهمية عناوين الفصول . اذ يجب ان
 يعرف القارئ ما الذي يجري . فالمقصود بالفن هو العمل على تنويرنا وليس زيادة
فوضى تشوشنا .

لكن للصورة جانباً آخر . وهي تميلنا الى طبيعة الفن المزجوجة . فلان رمى
 الروائي الى ان يستسخ الحياة فالواجب عليه امتساكتها بكل ما لقي من دقة ، اما
 اذا رمى في الوقت نفسه الى ان ينغمس ذاتياً (وان يتيح فرصة مماثلة لقراءه)
 فالواجب عليه الانغماس ذاتياً بكل ما يستطيع من رضى كامل . وكلا الفرضان
 منجمان . لكن الغالب في روايات اولئك الرواد امثال : دوروثي وجاروسن
 وجويس وفرجينيا وولف وفوكس مادوكس فورد ، هو ان التناسخ يعتبر التشوش امراً
 مفروغاً عنه وان الانغماس الذاتي هو الذي يجعل التشوش شغفياً بحثاً . ان توكيد
 (اي . ام . فورستر) على (التشوش الذهني الحصب) و (دوس باسوموس Dos
 Passos) على (الموعات في عملية مونتاج) و (لورنس دريل Lawrence Durrell)
 على (العالم النسبي) ما هي الا اشكال معتدلة مستتلة بمعركة فنية وبما اخرى روايتي
 التغير المتواصل الأول واثمل (برجسون) و (لمر اهتمام) وليم جيمز) هو شيوخ
 حالة التشوش . لقد بدت رغبة الانسان في النظم رغبة سقيمة اذا ما قورنت بما يعج
 به الكون الفصيح من خزين لا ينضب . فمن الغريب ان تقرأ (جيمز) و
 (برجسون) فتجدهما قد اقلعا عن عادة الصيغ التقليدية ، هذا اذا ما قورنا
 بالفكرين اللين واتهم الفرصة لهم جميع الآراء الجديدة الخاصة بالتشوش . وعلى
 سبيل المثال ، فقد كتب (هاتز هوفمان Hans Hofmann) من مدرسة مارفارو الدينية
 في كتابه (العين والصحة العقلية) ما يلي :

(كان من الطبيعي تماماً ان يفكر سيجموند فرويد في بداية مهنته بأن المظاهر
 اللاعقلانية للشخصية الانسانية عبارة عن قدرات كلمة خطيرة مشوشة . لما لم يحظر

على باله بأن التشوش نفسه ربما يمثل تياراً حياتياً إيجابياً وحسباً جداً ففي - المهدي القديم - لا سمحاً في قصة الخلق ، لم يكن السؤال : لماذا يوجد تشوش ؟ بل الأخرى : لماذا يوجد نظام ؟ فالنظام ثمرة المعاشة اليومية وإن وظيفة الإنسان الفريدة من نوعها هي أن يعيش على تماس قريب خلاق من التشوش وهذه الوسيلة يكون قد جُرب ولادة النظام . ومن المدهش حقاً ، أن الأطباء النفسانيين يشنون تلك المعرفة القديمة .

إن جيمس وبرجسون يشددان التأكيد على تدفق الحياة . والحقيقة هو أن الذاكرة تحتفظ بـ (اميد زمني) معين ، كما تحتفظ بالبدنيات الحلية الثالثة . ولا يقل الروائيان من قيمة فعالية الذهن المحلل وحسب ، بل انهما يقللان من قيمته كباعث للعزاء والراحة . وتوجد نظريتهما المعبر الجنسي والسلبية . وهنا ، ربما تكون بداية البطل اللابطولي unheroic hero الذي لا يعدو كونه أكثر من وعي كامل . وخشية من الالتفات الى فرويد الذي يعتبر التشوش بنظره خطراً ، والذي هو في حقيقة امره خيرة خلق مدهش حقاً لامكانات النظام ، يجب علينا ان نفكر فقط بعدد الاشياء التي من الممكن ان يصيبها الخطأ ما بين حمل وولادة طفل ، ثم نقارن امكانات التشوش في مثل هذه الحالة مع عدد الناس المعاشين (بتماس قريب خلاق هذا التشوش) عن سبيل الحصول على الاطفال ، فنستطيع ادراك ان نخمن معدل حساسات الانسان للتشوش . ان عملية كهذه فيها هذا التعقيد المرعب والتي نادراً ما تخطأ ، انما هي معجزة لكنها معجزة مألوفة . والروائي الذي يجهل هذه حقيقة يؤكد على التعقيد أكثر من تأكيده على النظام النهائي ، انما يعمل على تضليل مسؤوليته وهو لا ينسخ بدقة فإحياناً يحصل النظام . وأحياناً أخرى يخلفه الناس . ومهما يكن الحال ليس بمقدور الروائي ان يقلم على تجاهله .

فمن السهل جداً خلق شخصية لا تمتلك هوية سوى ما يجري لها وليس لها تجربة سوى ما يعكسه الدماغ عليها . وتلك حالات وصف مبالغ فيها لمظاهر معروفة لحالتنا البشرية وعلى أية حال ، ان رفضها كليها لا يعني تجاهل طبيعة التدامي ولا الطبيعة الفردية للتجربة . فلا البدائي الكلي ولا المفرد الكلي يتطابق مع ما نعرفه

عن الحياة ، فالمشكلة هي ان الاشياء المبلوه بما حدثت في منتصف القرن التاسع عشر لم تل حرة الاستخدام في سالي التفكير المطلق بو الرواية . ولا عجب ان طغى التغير المتواصل على كل شيء . ولا عجب ان صار كل شيء ضبابياً .

لكن لم يكن اي من وليم جيمز وبرجسون اول من ضرب على وتر فكرة التداعي . لقد كان تشيخوف هو الذي تمكن من فن ربط الحالات النفسية المائعة ، وبذلك بقى قصصه ليس على ما رفض برجسون (كمدركات) لكن الانتقالات الوجدانية الشبيهة بتغيرات امواج البحر وجيشانه . اما دوستوفسكي الذي غطس في هوة الذات فقد خرج بأحاسيس عميق عن تعقد الذهن واستبداديته المفسدة وعن دور الحدث في الشؤون البشرية . ان كل هذه الامور - التعقيد والاستبدادية والحدث - ساعدته على تكوين نظرة عن الانسان على انه مزيج مصهور من اغماط ثلاثة : انسان ضئيل الشأن وانسان متكلف وانسان متقلب . ان ما نجده عند دوستوفسكي ليس هو ذلك التدفق العظيم كما هو (حرفياً) التعقيد الجهنمي لكل حالة بشرية . فهو يقوم بدراسات حادة للشروط ورويتها والخبرة موضحاً كيف بلرنا ان نبذل جهداً متعمداً لكي تربط الاشياء الزبكية الرجراجة والاشياء البالغة التعقيد بقانون ما . وهو يجد ان بعض القوانين غير عملية ، لكنه يؤكد على الحاجة للمحاولة من اجل النظام . ففي الوقت الذي يفتح فيه دوستوفسكي ، نجد تشيخوف يتعقب ويعقب اثره . ومهما يكن من امر ، فقد طوّر ترجيع نظام الترميز الموصل للتدفق الذهني . وان كلمات قليلة بحقه ليست في غير محلها هنا ، اذ انه لم ينل قطعاً ما يستحقه من التكريم لما جاء به من تجديد .

لقد اطلق عليه هنري جيمز لقب (روائي الروائي) . ويبدو ان هذا اللقب قد انزل هذا الروسي الى مرتبة شديدة الضعف . اي الى كمال اشد سطوعاً مما يستطيع ان يستسيغه الناس - فأساء اليه . لقد قبل النقاد هذا اللقب ونقلوه الى من جاء بعدهم . وان ترجيع الذي عتّن احد كتبه بـ (رسومات رياضي) يُعد عامة على انه قليل الشأن . وحتى اهتمامه بالسياسة قد أفرغ من الشخصية الروائية Personae التي زعمها النقاد ملائمة له ، وهذا يعني ، انه كان سيداً في غنمة الصور

وشاعراً قاصراً في نظم القصائد القصصية القاصرة وطباحاً لتوافه تقليدية ومضاداً لتولستوي . في الحقيقة ان اياً من هذه النوعت ليس صحيحاً . لقد كان ترجيف رائداً ومجرداً وهو الذي وضع الاسس لتولستوي ودوستوفسكي معاً . كان يُبنى كثيراً (بدقة الانسجام) لكن ابعاده النظر في الحياة كان مشراً بلا احجام

وهنا في رواية (الدخان ١٨٦٧) سجد (لتيفوف Litvinov) سائداً بعمق في حلم بفقطة تشيخوفي حيث ان تكرار (فكرة الدخان) تقوي قيا الاحساس بسرعة تبدل تفكيره . وهذا هو صوب من الرؤيا التي نجدها احياناً في اعمال ناتالي ساروت ، (القبة الفلكية Le Planétarium) وفي اعمال ميشيل بونور (الذي تقدم لنا روايته - التعديل La Modification - بحرية سفر في قطار تستمرق اربعاً وعشرين ساعة) . ومهما كان الامر ، فإن ترجيف يعمل ذلك كله بطريقة تربطها ببروست وهي طريقة لا توجد فيها كيميائيات لفظية Verbal alchemies :

(لقد حلق وحلق . ويقتن خطرت على ماله فكرة غريبة . كان وحيداً في المقصورة . لم يكن معه احد ممن يعكر عليه وحدته . لقد كرر مع نفسه عدة مرات . دخان ، دخان . وحقاً حطوله بأن كل شيء دخان . كل شيء . حياته الخاصة ، الحياة الرومية ، كل شيء بشري ، لا سيما كل شيء روسي . وفكر : كل شيء بخار ودخان . ويبدو ان كل شيء يتغير باستمرار وتظهر اشكال جديدة في كل مكان ، والاحداث تنام ، لكن في الجوهر كل شيء على حله ، كل شيء يُسرِع ويسرع الى مكان ما ، وكل شيء يختفي دون ترك اثر ودون بلوغ شيء . ثم تتغير الريح ويندفع كل شيء في اتجاه معاكس . بعدئذ نداء اللعبة ثانية ، ذات اللعبة الموصولة ، اللامستقرة ، العقيمة . لقد تذكر كثيراً عما وقع امام ناظريه في السوات الاحيرة من صخب واصطواب سياسي فهمس . دخان دخان . لقد تذكر المناقشات الخافية والصرخات والجدل في كوباريوف Gubaryov والمناطق الشعبية الاخرى ، تذكر الشعب والشيوخ ، المتواضعين منهم ودوي المقامات العالية ، التقدميين والرجعيين . كرر دخان بخار ودخان واحيراً تذكر السمرة النذكارية واسترحح حطب وتصريحات من سيكوبون ناظفين رسميين وحتى المواعظ

التي كان يطلقها بوتوغن Potugin . . دحان . دحان . ولا شيء سواه . ومادام عن
نضالاته ومشاعره ومحاولاته وأحلامه ؟ كل ما فعله هو الاتيان بألمامة قنوط
هذا بينما سرى القطار به . . وسرى . وسرى . .) (الفصل ٢٦)

ان هذه الرواية عن رجل معزول متأمل مهمة في ناحيتين : فهي بالطبع تطرح
رواية مبكرة بطريقة التبار ، لكنها تذكرنا أيضاً بأن ترجيف كان مهتماً بخاصة بطبيعة
التجربة المستقطبة ما بين الاغتراب والاستعراب . هي كتابه (ذكريات ادبية) يذكّر
ما في وسعه ليثبت في ان واحد بأنه ابن وطني ومغترب له مبرراته . لقد حاول ألا يفكر
باللغة الفرنسية لكنه وجد وطنه دخيلاً عليه لذرة مؤلة كما انه استاء من الطعن
الذي استقبلت به بلاده (الاباء والسوء) و (الدخان) فتجاوز الطعن وظل
يكابد من كونه محبداً . ففي (الدخان) سحر من كلتا الزميرتين وكان بوسعه انتحال
الولاء لأي مجاشم يهزأ من هذا الانتحال فيما بعد . ومن المؤكد انه من اذكى رجال
طيفته الضئيلة الشأن وهناك وشائج بينه وبين (رودن Rudin) ولافتسكي
(Lavretsky) . ولكونه ، قبل اي شيء آخر ، مثلاً مخلصاً ، فهو يبتكر كثيراً من
المنظر الطبيعية : وبسبب عدم وثوقه التام بمهامته ، فان شعوره بهويته الخاصة عبر
عظم . ويعقلوره ايضاً ان يكون اشياء كثيرة لتنظم في شيء كلي متماسك واحد ،
وهو يجد المناظر الطبيعية والطقس متمرة كتغير ذاته المركبة . وفي الاساس هو
مستأصل الاشياء من جذورها déraciné لدرجة كبيرة لا تؤهله بأن يكون مفكراً
سياسياً ثابتاً . وبما به ، ان السوداوية المدنية لطبقة اجتماعية محكوم عليها بالاحقاق
ما هي الا مثال آخر على خلط الكون الأعمى لاوراق المصائر البشرية . وطالما أخذنا
بالنظام الخالص الذي ابتدعه في الرواية الروسية ، حيث لم يكن هذا النظام
احتجاجاً فعالاً كاملاً ضد الحالة البشرية كما لم يكن وسيلة للتهرب . لقد احتوى
احتجاجه على المقولة carpe diem التالية الا استمتع يومك قبل ان يفزده زحل .
وفي آخر الامر ، فلما لوف هو انه الذي ابتدع وسيلة للتعبير عن العالم الباطني قبل
وليم جيمز وبرجسون ، وهو الذي ابتدع اقنودج الرواية المحكمة كأحكام الوثيقة
البارعة قبل تولستوي ودوستوفسكي . وليس غريباً ، هل الرغم من تمزقه ، ان

كتب غالباً بطريقة ميلودرامية وذلك عندما يكون في أقصى حالات انسيابته
والاحساس بالهاوية وتفكير شخوصه يتدفق الحية وجزرها ، يتعرج على شكل
مقطوعات مشحونة بالتداعيات الحيفة كما في المقطوعة التالية المقتبسة من
(دنان) :

(من دون تفكير مد كل مستقلة المعقول والمتنظم والمحترم . كان يدري بأنه
يقذف بنفسه في دوامة غير مأمونة . حتى في مجرد النظر إليها . لكن لم يكن ذلك ما
يقلقه . فلقد انتهى واستقر على هذا الامر . لكن كيف يستطيع الظهور امام
قاصبه ؟ ولبي يقابل قاضياً حقيقياً - ملاكاً ذا سيف رهيف - حيث ان يكون الامر لا
سيما اذا كان القلب اثماً . لكنه كان هو نفسه من يحق له ان يقعد السكين في . .
يا للبشاعة ! اما انه يرجع ويعلن ارتداد الآخرين ويفيد من الحرية الموعود
والمعارف عليها كحق من حقوقه . . فكلا قلوت افضل كلا انه لا يريد مثل
هذه الحرية المقتبة . انه يفضل الفوضى بكل سرور في التراب حتى لو حشقت اليه
هاتان العينان محبة) (الفصل ١٩) .

لقد ظهرت تلك الرواية في سنة ١٨٩٧ . واسلوبه فيها لم يكن جديداً علينا
وبالطبع يجب ان نغيز بعناية بين مناجاة النفس وبين التأمل المدون ، بين ما يقال
لمحاور وبين ما يُفترض ان يسمعه مشاهدو المسرح مصادفة ، بين الانسياب
المتسلسل منطقياً وبين ما هو ضده ، وبين الانسياب التحوي وبين الانسياب التي
هي عبارة عن طلاء من التعابير الحديثة المتحدية لجميع الاصول النحوية . وعلى أية
حال ، فمن الجلي عند استخدام الترميز ان يأخذ على عاتقه رسم اشكال لا حصر
لها ، لا مبرر بأن يحاول تصنيفها الآن . ان ما استطع فعله هو ان مرمخ سلوكاً
بشرياً قديماً لآداء روائيو بدايات القرن العشرين بأنظمام الى ان يكون اسلوباً ادبياً .

ومن مذهب التخمين ، فتداعي الرعي على هذه الشائكة قديم قدم فكر
الاسنان ، وان الباحث عن الحقيقة بحثاً اعصى وحده هو من يروم ان يعرف متى
سندم هذا التداعي كأسلوب ادبي لا اول مرة . ولا بد ان هذا الاسلوب قد مال

الخطوة دانياً لدى المحدثين الجوالين والمفكرين غير المبرزين . فمن خصائص الوعي ان يتداعى بأفكار او صور متداخلة حياً ومناسبة بقطعة حياً آخر ، فكرة فكرة ، او صورة صورة . وفي كلا الحالتين ، ما اغلب ان يربكنا المسمع لكن محاكاة التداعي بالكلمات غالباً ما تعوض التامل المختلي بمغزى مؤثر خلاص يعرض على التداعي ان يكون تداعياً مترابطاً . وهكذا يصبح اسلوباً بدل كونه سلوكاً ، وعليه يمكن اعتباره تشويهاً

وعليه فالنقطة المراد عرسها هي ان محاولة ربط تداعي الوعي لم تكن شيئاً جديداً حتى في رواية (اكابيل العار المقطوعة Les Lauriers sont coupés ١٨٨٨) لـ (جورجاردان Dujardin) . ما كان جديداً انما هو المحاولة التي قامت بها فرجينيا رولف وبروست وجويس حيث بنوا روايات كاملة على هذا الاسلوب . وان عدم وفاء هذا الاسلوب بالمرام في النهاية كوسيلة تركيبة فقط يعني ان تداعي الوعي ، كالمظهر الخارجي لاجسادنا ، جزء منا ، وان هذا الاسلوب لا يستطيع تحويل التداعي ولا مظهرنا الخارجي إلى كل تام . هذه هي المناقشة التي اود متابعتها هنا ، بدءاً من عدم كمال التداعي الى الروايات اللاتصية المافضة لـ (روب غريفة Robbe-Grillet) على حد سواء . وباعتقادي يجب ان تلمع الرواية اكبر عدد ممكن من اراء الانسان ، وان دمجاً معقولاً جداً كهذا في اسلوب (رواية الهمر roman-Fleuve) قد مارسه (ولو بغير نجاح متواتر) كل من بروست ولورنس دريل .

وفي العادة تدعى عقول الناس الى التغير لفترات سحرية قصيرة . وليس ثمة حاجة للاعتباس عن هيراقليس او لاستكشاف (المتعدد والواحد) . فهناك امكانتان كامتان في التدفق المتقطع للوعي الانساني هما : السماح للعالم الظاهراتي المتشوّع بأن يرمي بثقله الكامل ، وهكذا يتعزز الشعور لكن يسترخي العقل بأنثىه استيعابي ، او بالرؤية دون نظر (اي مثلياً يفعل عدد ارجائه عضلات عيبه) ، وهي الحالة التي لا يكون فيها اي شيء في بؤرة التركيز ، لكن مع ذلك ، فالمرء احساس ضبابي بالاشياء .

ان من السهل جداً الادعان للتيار ان كان يدانها او ما حولها . فالمشكلات تنشأ عندما نحاول ان نشرح (بكلمات في الدهن او على الورق) بُنية ، لا من حيث صفته المربجة وحدها ، بل من حيث معرّفاته . ومعنى هذا ان محاكاة بالكلمات غير متسقة مع التجربة عالياً ما تكون ناقصة ، ومن المستحيل تقريباً ان نضّ (دقة) مثل هذه المحاكاة . وجل ما نستطيع فعله هو الاشارة الى الثغرات والروابط الواضحة و non-sequiturs المرتبطة بروابط زائفة او مظلوف مفصلة وتطرفات اعتباطية . وعندما يُسَلّم كل منا مصححه ان السلوك يبدو مثلما يبدو الاسلوب الادبي ، فيُضطر الواحد منا ان يعتمد ، كعنايته له ، على تجاربه الخاصة التي تفوق الوصف . بعد هذا كله ، ما هو الغرض من تحييص (دقة) المسخة المقلدة من اثر ادبي مكتوب لـ (آ) ومقارنتها بوصف (ب) الملون بالكلمات ايضاً ، عن تجاربه الماثلة الخاصة ؟ اني ان حاولت ان افهم درجة (التشابه مع الحياة) في اثر (أ) الادبي ، فسوف اكون بحاجة الى نوع من المعلومات هي بالضغط المعلومات التي لا مكان ولا اهمية لها في حدود الكلمات . ذلك لأن تيار الوعي ليس مماثلاً لفعالية تكوين المدركات كما انه ليس منعزلاً بجلاء عن تلك الفعالية . لذا فالصعوبة الكبيرة هي الاعتراف بأن هذا الاسلوب ربما يشبه التيار بشكل عامص وهو يوحى فقط بتجربة لا منطقية تكون فيها المحاكاة بالكلمات اصعب من الوصف . والناقد المنطع على الطرائق المختلفة التي مارس بها الكتاب هذا الاسلوب يستطيع وحده اجراء مقارنات ادبية . ان السؤال الرئيس - (الى اي حد من الدقة تكون المحاكاة في هذا الاسلوب ؟) لم تتم الاجابة عليه بعد . وبالطبع ان احد الاسباب التي أدت الى الاستهلاك الزائد لهذا الاسلوب ، هو اتنا مبالغون للتبرم من اسلوب يعني اقعاعنا بما لا يقدر على اثبات صحته بل ان يتركنا وشأننا بأن نقوم بانفسنا وصعاً مشوهاً للاشياء الواضحة المقابلة للمحاكاة

التغير المتواصل للفيز

١

من الجدير بالملاحظة هو أن ادوارد دوجاردان اندفع في تطرفه لدرجة دمج فيها مقطوعات موسيقية في الحوار الداخلي لشخصيته الرئيسية في (أكابيل العار). إن دمج أحد أشكال الترميز بشكل آخر يدهش القارئ، وربما يربكه خاصة إذا لم يستطع قراءة الموسيقى. لكن الرمز الموسيقي شيء ثابت على الأقل، في حين أن الرمز المطور شخصياً من قبل جويس غريب من موعه. والفتان يمكن أن يتعرض عمله للمخطر حين ينسى أنه يتعامل مع زيف وليس مع واقعية معينة جاهزة. كما يمكنه أيضاً إفساد عمله حين يتطرف في استخدام هذا الزيف ومن ثم التماهي فيه. ومن الغريب أن أولئك الروائيين الذين يريدون رفض الزيف هم الذين يلجؤون إليه كثيراً.

لقد ظهرت (أكابيل العار) أول مرة في مجلة (المراجعة الحرة: La Revue Indépendante ١٨٨٧) فأطشت ضجة ضئيلة. لكن عندما تحدث (فاليري لاريو Valéry Larbaud مع جويس في سنة ١٩٢٠) وذلك عند انتهاء جويس من رواية يولييس - فالمظنون أن جويس اعترف بفضل دوجاردان عليه لاستخدام الأخير الحوار الداخلي في أسلوب التمار (التداعي) Dada manière continue^(١). من الصحيح أن دوجاردان مولع بحول الأسلوب كونه هجوم بطله عن الفتاة (ليدارسيه Léa d'Arsey). فدوجاردان مجرب واسع القدم في ميداني الشعر والمسرح وفي ميدان النثر أيضاً وإن شاء لاريو الناجم

١ - أكابيل العار، مقدمة بقلم فاليري لاريو (باريس - ١٩٢٤) ص ٧

عن اعجابه بقصة (اي . أو . بارنابوث A. O. Barnabooth) الخالبة الزائفة ،
 يجذب الإنتباه إلى عادة دوحاردان في تأمل تكرار الداب . هيوحي لأربو بالحوار
 الداخلي لـ (جلته وجراءته والإمكانات التي يقدمها من أجل تسير ذي فاعله
 وسرعة لأكثر الأفكار خصوصية بكل ما فيها من تلقائية ، وهي الأفكار التي يدونها
 تنامي دون درايتنا بها والتي يدونها تسبق التصريح المقصود)^(١٦) ويسرسل قائلاً
 بأن الحوار الداخلي (عبارة عن شكل يسمح للمرء بأن يطارذ إلى أعماق أعمق
 النفس التحجر الأولى للعكرة)^(١٧) بيد أن النص داکوة ، وما أكثر الأشياء التي تنسى
 قبل أن نخرج إلى النور . إن نطل دوحاردان يجلس مسائلاً أي نوع من الأشخاص
 ستكون وأي نوع من الأشخاص ستكون (ليا لهما) وأية شخصية يرغب لها أن
 تكون وأية شخصية يفكر بأنها توجب أن تكونها كما يوجب هو . وفي
 الأعماق كل شيء سائل بحيث تظهر الشخصية كالحيلة الأولى . وسود
 النسبية وكل ما يتغنى هو إحساس غامض بالعالم الخارجي وإحساس فائق الرفقة بأن
 للشخص دوات كثيرة . إن النقطة الرئيسة ، التي لا يقوم بها أي واحد من روائتي
 التبار ، هي أن تحديد الذات عمل فج ، عتوم له أن يسحق ويشوه أي شيء لا
 يلائم الذات التي قررما أن تكونها . ذلك لولئك الذين لا يستطيعون الاختيار ، من
 المحكومين والعائمين ، بلجؤون دائماً إلى تصوير دواتهم فشخصية (تيريزا
 Teresa) عند الكاتبة (جير ترود ستاين Gertrude Stein) لها ذات داخلية وأخرى
 خارجية ، وشخصية (غيرزلوف Versilov) عند دوستوفسكي في رواية (شباب عمر
 A Raw Youth) تقول : أشعر كأنني مشطّر إلى شطرين) ، وأن الدكتور جيكل
 Dr Jekyll يباري السيد هايد Mr Hyde . همشكلة الرواية هي أنه إذا كان
 للشخصيات إحساس صعيق بهويتها ، فلا يمكن إظهارها بأنها تكون علاقة ذات
 معنى واضحة مع الحيات الأخرى . لكن هذا الأسلوب الجديد ، أو الأسلوب ،
 راج فأتى إلى اضعاف عمل بعض الكتب (على سبيل المثال ، رواية - أودوي
 كريكش Audrey Craven ١٨٩٧ لمي سكلير May Sinclair -) وأدخل الشوة على

بعضهم الآخر بشكل نافع ، لا تراه لهم بأنه رؤيه جديدة للإنسان

- ٧ -

بعد قراءته لنوجاردان ، ألف جورج مور (George Moore) (١٨٥٢ - ١٩٢٣) رواية (البحيرة The lake) (١٩٥٠) كتجربة في انسياب الإرضاء الذاتي . وجميع الحنوف ما بين الذات واللادات ، ما بين الموضوع والأسلوب ، ما بين المؤلف والقارىء - انصهرت في صوت عذب متخم مديد المتعطفات . ويبدو أن النثر مثل زينة متحدية أخذ على عاتقه إثبات مقولة هيراقليدس (enantiodromia) وهي عملية يصبح فيها الشيء نقيض ذاته) بكونه منسجماً مع شخصية (انلرستريين Anderstreiben) لايتز ، وإن (إبعاداً جزئياً للفن عن حدوده الخاصة ، وهو أمر قلوة عليه الفنون ، ليس معناه حقاً حلول فن مكان آخر ، لكن ليعبر أحدهما الآخر بالتبادل طلاقات جديدة أخرى) ، ووراء ذلك كله يكون هناك طموح لدمج كل شيء مثلما عليه الحال في عتمة التكوين الأولى ، وكان المرء قد استطاع الوصول إلى نقطة يبدو فيها الأسلوب لكث على صفحة الورق غير صاخر عن يد إنسانه أو رأس إنسان ، بل إن هذا الأسلوب هو الذي يتكون ذاتياً . وهنا بالذات تبقى جميع الحدود في الخلف وجبلة تصير الفكرة عن الفن أن لا فن يشأ . وبما أن التحديد هو علامة المعالجة الإنسانية ، فإن الروائي ينمى الغموض ما استطاع لذلك سبيلاً مما يقوم به من غمض له (لغموض) في تدفق الذات . فلا عجب إذاً أن كانت جميع الروايات تقريباً من تتصنع الإلتزام بالحياة هي المشوشة . ولا عجب إن هاجم المشايخون له (مسي . بي . مسوع) أسلوب التيار ، كما هاجموا أيضاً الفكرة الضحلة القائلة بأن الواقع كله باطني وأن التشوش أكثر موعاً ما واقعية من النظام . (إن (مور) مثل (بان) ، في محاولته (لتوسيع وصقل قلرة الإستقبال) قد ساعد على جعل النثر طرراً أميلاً شأنه فقط . وإن الترابط الحر في كتاباته في مجال السيرة الذاتية يمثل رفضاً للعقل المنظم تماماً مثل كون التدفق الباطني يمثل هوية ثابتة .

وحيث أن (مور) بارع في إدابة الحدود والتحديدات ، فإن هنري جيمز (١٨٤٣ - ١٩١٦) متفوق في خلق الحدود التي لا مبرر لها . وهذا الشيء صحيح في أسلوبه الشرقي مثلما هو صحيح في طريقتة السردية . فالرواة في (الوحش في الغاب The Beast in the wood)

Jungle ١٩٠١) و (The sacred fount المقدسة ١٩٠١) يتأملون بتركيز، فيجملوننا مري كيف يمكن تفسير أو تعجزى. السلوك البشري بطرق متنوعة وكثيرة ودقيقة لكن غالباً ما ننسوه هذه الدقة بلا مبرر، وإنما مجرد تيه ذهني. وكلنا استطاع جيمر أن يعوق راحته للتفتي، كلما استطاع استعراض نفسه وذلك بتعليقه اللغوي على المرأة المُشوَّهة. ففي مقدمة (ماذا عرفت ميري What Mairie Knew ١٨٩٧) قام بشرح للعنوان هكذا: (إن الأساق الوحيد المطروح للتعقيد كله يتمثل في ترميز مرتبك مهم له في لعب الطفل). وبما أن (ميري) لم تعرف معرفة كافية، فقد تجاوز جيمر الجد في تدخله. وبخلقه السود أدخل من المصارية Optometry قسراً وبذلك، برز حضوره في الرواية. وأن المرء لو أتى أن جيمر ما كان ليدع (لويس البوت) بطل رواية (السادة The Masters) لـ (سي بي. سنو) أن يناضل بنفسه بفلويس البوت، وهو شخص ثقة لكنه ذو دكاء حاد أيضاً، كان يمكن أن يغري جيمر بكتابة التعليقات الماكورة والإلتواءات الساخرة. أما إذا وجدت أية سخرية في روايات سنو فهي موجودة في التركيب الإجمالي لها وليس في تراكيبها الصغيرة. أما عند جيمر فالسخرية هي كل شيء تقريباً فسويترك القارئ، وشأنه في اتخاذ خياره المطلق. باستواجه إن كان العمل الروائي ساخر أيرته أم لا. أما جيمر فهو يربيه القارئ. باستمرار على ملاحظة السخرية بضروبها المختلفة فهناك بون شاسع بين خلق رواية يمكن اعتبارها ساخرة قبل أي شيء آخر، وبين خلق رواية ماقصة يستطيع المؤلف الواسع الإطلاع إكسها بمادة ساخرة. وبالطبع ليس عرياً أن كره جيمر أن يكون واقعياً. لقد كان اهتمامه منصباً على رمال الهوية الذاتية المتحركة في أرض عريية: وكان اهتمامه بـ (علم احترام المصادقة وغطرسة الحدث). وأن أشياء كثيرة جداً مرتبطة ببعضها البعض الآخر لكنها غير مستقرة تماماً، وحتى الحياة في القصور والبيوت الريفية لم تكن معالة مهددة. فقد تقمصته لعبة (مول Music) في كل وقت قلاد فيه الإحلاص العني بالحلمة الأحلاقية إن أسلوب (وجهة النظر) ما كان إلا وسيلة في الحماية الذاتية عدا كونه عقبة موضوعية عداً ومطوقة بدكاء. إن التزامن عند جيمر - الأوهي قدرته الملفة للنظر على ما يبدو في ترونده القارئ - معلومات تقل كثيراً أحداً عما هو قاتل - هو حصيلة كونه تعجزياً حقاً - فقد نفروا ووخ كما تمحص وتأمل ويجب علينا الانتباه لموروثه الأسطوري الرومانطيقى،

إدبي الحقيقة أنه لم يتج (فتأ بلا حقون) كما ألع (فان وك بروكس Van Wyck Brooks). فجيمنز، الحاوي إلى الرقة والإبن الفطري للذكاء وضع لنفسه حدوداً في روايته، وذلك بخلق المراحل المختلفة للحقيقة: الحقيقة الظاهرية والحقيقة المدركة جزئياً والحقيقة المصاغة صياغة كاملة. وهذه الطريقة منح نفسه صفة الشخص المكتشف: ولكونه مكتشف ذات وكابت ذات فقد ظل نشر على الدوام ملووه الخاصة بعبارات موضوعية. والحقيقة هي أن الحقائق الدقيقة ليست أكثر صحة من الحقائق الرتية، ودائماً ما أراد جيمنز، وهو تلميذ لترجييف، أن تكون الحقيقة أكثر دقة مما كانت عليه. ففي الوقت الذي استطاع فيه ترجييف ترك الحقيقة الواضحة على حالها، أخذ جيمنز على عاتقه صقلها.

أما (جوزيف كونراد Joseph Conrad ١٨٥٧ - ١٩٢٤) فهو يعطي المثل بعبود أي نوع من أنواع السرد. فهو يقتضي من خلال الأدهان تنامي ما يمكن تسميته بحقيقة. فالأذهان تكون الواقعية التي تناسب الحقيقة، وكونراد لا يفعل فعل جيمنز: أي أنه لا يعلق. ففي كتابه، أن جل ما يضيفه هو سرد ناقص للآخرين. وحيث أن جيمنز يجد لذته في كونه قد امتلك السيطرة الكاملة ويعترف بأنه أما أن يستطيع أولاً يستطيع إكمال الصورة، فإذ كونراد يتصرف وكأنه لم يكن هو مبتدعاً روايته الخاصة. وتلك طريقة مؤثرة في إبداء وجهة النظر، لكنها أيضاً تجعل الرواية عميرة كالخيانة. وهذا ما ينبغي ألا تكونه. ومن المؤكد، إذا اهتممتنا فلعماً بمسألة الفهم، فإننا نريد أن نعرف عن (كورتز Kurtz) أكثر مما نعرف عن (مارلو Marlow) الذي يقتضي بحبه في روايته (قلب الظلام Heart of Darkness ١٩٠٢). ويظهر أن (مارلو) يظل مقحاً نفسه بعناد ما بين (كورتز) والقاري. يالـ (كورتز) من رجل سلاحاً ثم ماذا عن تلك المرأة، بنت البلد الفخمة، التي تظهر ظهوراً عابراً سرعاً؟ ألم يسعى حتى (مارلو) أن يكتشف شيئاً عنها؟ من المؤلف أن اهتمامنا يضعف عند اعتاب مديح أسلوب (كونراد) إن (جم Jim) في رواية (لورد جم Lord Jim ١٩٠٠) شخصية عميقة، وعميقة جداً بالنسبة لـ (مارلو)، كما أنه شخصية عميقة الرمزية أيضاً. إن (كونراد) يسر غور المساحة المتافريقة، التي هي مساحة ذاكرة لسب بسيط، إذ يتبع أن تكون هذه المساحة عراً وامتداداً للظلمة الداخلية التي لا يستطيع (مارلو) القوص في أعماقها. ومع أن (كونراد) يعرف (مارلو)

Flaubert ، فهو مكون محبته الغرب حلاً العاج بالصفات والعبارة المتوارية ، لكنه يبقى لاحقاً كروباً أكثر منه لاحقاً اجتماعياً إنه يطرح التساؤلات فقط وتساؤله يمثل الضعف العاطفي المتقلب . وهو ينظر إلى مصدر الكينونة بفضول ، غير أنه يشغل حتى في أن يدرك لماذا يفعل الناس ما يفعلون ، فيظاير بأنه حتى شخصياته ليست عميقة ومن الجدير بالإهتمام أن (كورنيل) المراجع والمعزل ، كان يعد النظام والدقة في الذات كما يعددها في المجتمع ، ومع ذلك فقد كان يكنّ تمجيراً راسحاً للخروج على القانون . لقد حوّل حاجه بفسية عنده إلى أسلوب بلاغي : ودائماً ما تتحول الأشياء عنده عقولاً كانت أم تقارير فهو معزل ومترف . فإذا كان موضوعه الرئيس هو مركز دائرة ، نراه يقذف حلقات مختلفة عريّة ، ليرينا بلا ترتيب ابن يحكى أن يكون هذا المركز لكننا قطعاً لن نتروى بوجهه نظر معينة . ففي الوقت الذي ينمادى فيه (جيمز) في وضع الحدود ، يُعَرِّط (كورنيل) في الشرح ، وفي أيّ الجانب تكون العامة هي الطمس الذاتي للشخصية عبر المستقرة

أما (مارسيل بروست Marcel proust ١٨٧١ - ١٩٢٢) فقد تفرع في أحضان عائلة هامة من الثراء ما يمنحه وقت فراغ اجتماعي . فاحتلّ بكلا المجتمعين اليرجوازي والأرستقراطي وأنس معه كثيراً وكان متغاف المصلحة الخاصة . وهو أبعد ما يكون عن الانهزال لكن بعد وفاة أمه مباشرة في سنة ١٩٠٥ عاد إلى الشقة التي ألب فيها ، ما بين عامي ١٩٠٩ و ١٩١٩ ، الجزء الأكبر من روايته (البحث عن الزمن الضائع A la Recherche du temps perdu) . وبما أن عرفة نومه كانت مكسوة بالعلين فقد جاءت روايته لتمثل فناً طبيعياً ذا خاصية إنغلاقية . إن رواية (البحث عن الزمن الضائع) عند البعض قمة ، وقد أضافت إبداعاً زمانية وتذكيرية إلى السرد الأساسي بطريقة تشبه تماماً ما قد فعله (تولستوي) بإضافته التواريخ (أو على الأقل ما قد حسبه تاريخاً) فـ (بروست) يصور المجتمع الفرنسي منذ ثمانينات ١٨٨٠ إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى . وهو مجتمع مصحّل مضطرب ، حيث أخفقت الأرستقراطية وتضاعفت اليرجوازية . كذلك طرح تشريحاً شخصياً هائلاً قائماً لموضوع الحب . وعنده أن هذا الحب شخص وهر من أعمال الخيال (إن روايتين أخريين ما كانوا إلا ليزكروا على ذاتية الواقعة نفسها) فالحب ما

كان له أن يحتلم إلا عند غياب الشيء المحبوب . وما يقتل الحب سوى اكتماله : لكن الغيرة ورفض الإعلان والإستجابة ، والغياب والعجز ، تعمل كلها على تأجيل أواره . وبعبارة أخرى ، وكما حسب (بروست) ، فنحن نجوب ما وهنك ، حاملين الحب أو حالة الحب الجاهز في بالنا ، الذي لا يلبث أن نطرحه على أقرب شيء ملائم لنا

إن الجانب الأهم والأكثر حيرة في نظرية (بروست) هو الجانب المتعلق بالذاكرة . إن توجد عند كل واحد ما بحيرة بلا قرار فيها أشياء جمّة مما كنا قد نسيها منذ أمد بعيد . لكن من الممكن لعطريّ صنف أو مجموعة أصوات أو أشياء أو كلمة عائرة أن تستغر تلك التجارب المنسية بشكل يجعل التجربة المستورة أكثر إشراقاً وحيوية من الأصل ذاته . إن هذه الذاكرة اللاإرادية كالحب الجاهز تسكن العقل . وهي تعيننا على الإمتلاك . والامتلاك الأكمل - لحيوّتنا . وعد (بروست) تظهر بعض الذكريات معافاة بكل ما لطاقة الرؤية المفرطة من دقة . لكن ، لكيما تذكر ولكيما نتعاطف مع الذكريات في الرواية ، يجب أن نكون يقظين وفي إطار عقلي مناسب . وباتجاه هذه الغاية يكتب (بروست) نثره بلا كلل : ما لجمل معتد وطويلة والتصور متراكم وفي الغالب مربك . وغالباً ما يصير الحاضر ماضياً فجأة . ويحصل هذا التحول دون إيقاع الفوضى بمحالاتنا المزاجية أو بالإقاعية الثرية .

وتحكى هذه الرواية على لسان الشخص الأول ، أي (مارسيل) ، الذي هو الشخصية الرئيسة والذي يشبه (بروست) شهاً كبيراً . (مارسيل) يسترجع عمره كله مرة ثانية فيرى كل شيء مضاعفاً . فهناك أولاً (مارسيل) القاتل (إني أفعل هذا) وهناك ثانياً (مارسيل) الأكبر عمراً والقاتل (إني أتذكر كيف كان الأمر) . وإن كل حالة من حالات الأفضاء ثري وتزيد الأخرى معرفة . وبعد هذا كله ، تأتي النثرة في الجزء الختامي ، حينما يدرك (مارسيل) حافزه الساطع ، أي حافظ الكاتب فقد جارى نفسه ، كما حصل ، إذ من الخيل أن (مارسيل) المتوسط العمر هو من يكتب الكتاب . وهو يظهر الإدراك الوثيد لسيله المختار وكيف تسنى له أن يكتب الكتاب الذي كنا قد قرأناه الآن

مع ذلك ، فهو لا يقتصر اللحظة بلغة ومزية عبر مدركة . وهو محلل ذو نفس

طويل وشديد الحساسية، كما أنه حلمي مرهف الملاحظة، لكنه يكتب بكلمات مرعفاً وهو يتحاشى التشوش الكامل ومن الخطأ، كما أشارت لذلك (ناميلا هانسفورد جونز Pamela Hansford Johnson) في جريدة (نيو ستينس New statmsa في ٩ آب ١٩٥٨) الجمع بين (جويس) و (فرجينيا وولف) من غير تغيير فهي تقول: (إن تجارب - بروس - المهمة ليست لفظية قط ولا حتى جمالية، في المعنى الضيق للجمالية. إنها تجارب إنسانية متافيزيقية. إن تجربة - بروس - الفنية الحقيقية الوحيدة هي في استخدامه الواسع للإستطراد. وتمت فترة البحث عن الرمن الصانع - يوجد بناء صلب تقليدي كبناء (الحرب والسلام) وكان يجب أن يكون كذلك، لأنه كان يكتب عن الإنسان في المجتمع وليس عن إنسان متوقع ببساطة في ذاته، هذا صحيح، وهذا أن (برليز) أيضاً لما (بناء صلب تقليدي)، غير أن بناء (بروست) في حقيقته لعب (لعبة) بالذاتية والمهم في (بروست) أنه يشرح على الدوام وأنه يربط معانيه سوية بسلك هولاهي طويل. وعند محاولتنا قراءته أحياناً نشعر كأننا نحاول فك أجزاء مقلوم كهربائي متغير، غير أننا نعلم بالتأكيد أن المقصود بهذا المقوم للتغير هو قيامه بعمل خاص في الكلمات التي توجد مسقياً. فـ (بروست) دائم الشرح ودفق، إن قرأناه بانتشاء، وإذا عجبنا وسمه بما يوسم به (جويس) و (فرجينيا وولف)، فلا بد أنه يعود بنا إلى (بلزاك). فهو (كما عُرِفَ عنه من تقليد وتمجيد لـ - بلزاك -) قد ألتهم الناس كما ألتهم الحلوى المحرمة. وكان متخصصاً بالمعاطف المتعلقة باحترام الذات وفي حين أن إنسانية (بلزاك) الرائعة سرعان ما تستهلك ذاتها وتزول، نجد أن إنسانية (بروست) تغطي الأشياء المنسجمة بالواقعية وعلى مدى حقبة من الرمن، اقتضى كلاهما أثر أعمال المعمار Travaux D'architecte فـ (بلزاك) يكرر شخصياته، أما (بروست) فيقدم انطباعات مختلفة عن الشيء ذاته مما قدّمه (بلزاك) عن عصر البعث وملكية غمور، قد قدّمه (بروست) عن المرحلة الأولى للجمهورية الثالثة. وكلاهما روائيان إجتماعيان تاريخيان وليس باستطاعتها الإغماس في التجليات اللغوية ولا الإدعاء بأن الشر غير إيضاحي

تعتمد رواية (البحث عن الرمن الضائع) في جاذبيتها على الإطالات Longueurs وعلى غرس الحادثة أو الإثارة بالأدعان تلويحاً في وقت تبلى فيه شكلية الرواية في قفل الذاكرة، وإن قارئاً متبهاً يستطيع أن يتفوق لعبة السلم والحرب الذهنية دون أن يضيع. وعلى الدوام مسجود القارئ نفسه يلتجأ إلى بناء الجمل. ف (بروست) يعكس ارتباطات خاصة، وهو يترك لنبهة القارئ الإستنتاج المنطقي من الكلمات (التي تقلق) أمثال:

(مضاد observe) و (معكوس inverse) و (عكسي reverse) و (خلاف converse). و بما أن مدخله شخصاً حياً، فالتحرر من الوهم هو واقع الوحيد مع ذلك فهو يسعى دائماً من أجل إيجاد الكامل بين التحرر من الوهم والحلم لكي يمتلك عالمه امتلاكاً كاملاً. ومع ولعه بالمطالعة ومع كونه دائماً، فالناصت على العجب في أعماله، أنه مارس تجربة صعبة في ميدان البناء الجملي ووجه نظرة ثابتة نحو عالم الأشياء. وهو يطيل تمحيص الشعور، لكنه يستخلص منه دائماً الحيوية الضرورية والذقة الشعرية، دون أن يعطيه للدرجة يتناسب فيها هذا التمهيط مع اللاعلاقية (أي عدم وثوق الصلة بالموضوع) وربما يبدو أن من القراءة فكان أن شيء على حرص (بروست) على العلاقة (أي وثوق الصلة بالموضوع)، لأن هذا هو ما يمارسه. ويظهر أنه يعرف بالضبط مقدار ما يحتاجه شعور ما من الانتباه. فيوسعه أن يكون رقيقاً كما في المقطع الثاني:

(وهكذا، عندما انتهى عازف البيانو، اجتاز Swann - الغرفة وشكره بمرح ادخل البهجة على قلب السيدة - فيردان Verdomm) كما أن يوسعه أن يرحي العنان لنفسه لكي يعي بدقة ظاهرة ذات مفعول على جماعة، ويكبجه لاستجابات الشخصيات المختلفة إزاء هذه الظاهرة، يكون قد أعد القارئ للعمل وبهذه الوسيلة يكون القارئ منشغلاً تمام الانشغال من أن يجهد نفسه في الكشف عن الكتابة التي لا طائل تحتها، كما في المقطع التالي:

(لكن في هذه الليلة، في بيت السيدة - فيردان - ما كاد أن يبدأ عازف البيانو

الصغير عرقه حتى احس - سوان - بفتة ، بعد استمرار النعمة الموسيقية العالية من خلال قاصدين موسيقيين ، مدنوها وانسلاها من تحت ذلك الربيع ، ذلك الربيع الذي استطلت واتسع امتداداً فوقها ، مثل متلثة من صوت ، يعطى على سر مولدها . لقد ميزها غمامة ، هامة ، واصحة . انها النعمة الاثرية المعطرة التي قد احب ، انها فلت النعمة نغمة . وفيها سحر شخصي كثير ، ما من شيء بدأ يعدله ، بحيث ان سوان - شعر وكأنه قاتل في صالون صديق امرأة كان قد رآها واعجب بها مرة في الشارع ثم يأس من رؤيتها مرة ثانية . وفي الأخير تراجع النعمة وتوارت ، لمحة ، هادئة ، معتمة ، في تيارات عطرها الجوزة تاركه على ملامح - سوان - انعكاس بسمتها ولكن الآن ، مؤحراً ، استطاع ان يسأل عن اسم شعراته المجهولة (الذي قيل له بأنه الحركة المعتدة البطء لسوانا - فلتيه Vinteuil -) . واد عرفها معرفة سليمة ، سوف يستطيع امتلاكها نفسه ثانية في البيت ، كلما شاء ذلك . وسوف يستطيع ان يفرس لعنا ويحظى بسرهما⁽¹⁾

وبما ان الانتباه مركز على (سوان) ، يجب ان نستج بآفتنا ماذا كان شعور بقية المجموعة اراءه الموسيقى . فيروست يقول ماذا نشبه الموسيقى عامة ، ومع انه يركز على (سوان) ، في هذه الناحية ، فهو يقدم وصفاً ذا خصوصية مشابة قليلاً لوصف (اي ام هورستر) في رواية (هولدر اند Howards End) سمعونية بينه وبين الخامسة علاوة على ذلك ، ان صورة الحركة في الشارع اعادت صورة رقة الحساسة بأن تصوير صوره فائقة الروعة

هناك طريقة أخرى للتأمل في هذه العظمة . فيروست يتطرق بالالتزام بوثائق الصلة بالموضوع . واذا لم نحاول ان مستخلص كيف تمتجيب الشخصيات الاخرى ، فربما نلاحظ ونجد اشياء مزعجة معينة مكررة . وهل اتنا نستج ان فيروست يشرح لنا فقط عادات سوان الذهنية الرتبة ؟ ومن هو المستمع الخلد : سوان ام فيروست ؟ ان بعض التكرارات تضيف تحيراً باوعاً او ظلاً جديداً ، لكن

1 De Côté de chez Swann, Gallimard (Paris, 1919), PP (285-6

معظمها بثلم ويضرب التأثير . وكان ملحة الموضوع (ولو انها ملحة وثيقة العيلة) قد صنعت تقريباً لكي تملأ غاذج تجلية متقة . ان جمهور لعبة الهوكي الثلجية يقدفون بالتعاضد احياناً فوق الثلج لاطالة امد اللعبة ، كذلك يبدو بروسست متردداً في السماح للاشياء بالتقدم الى امام : مثل سوان تماماً .

لكن ليست هذه هي الطريقة المثلى في اظهار كيفية شعور (سوان) . فنثر بروسست يجدر به ان يتولى حين يتوان سوان . وهذا مثال على معالطة المحاكاة . فيروست يفسح المجال للشخصية بأن تقرر طبيعة النثر ، وهذا في الحقيقة تنازل منه عن دوره كصانع لها . فسوان لم يكتب تلك السطور ، لكن يظهر ان بروسست يترك له زمام السيطرة . فما يكتب بالاستقاء الواضح من المصلو الاول يصيح في الخاتمة في الاسهابات العزوة الى بروسست . وتكون بروسست راوياً كمارسيل نفسه ، ليس بمقدوره ان يتجاهل مسؤولياته المهنية او المعايير الجمالية التي سبق له ان ارساها . ان من يكتب بمحاكاة تامة كمن يقول ان الجاذبية ثقل وان التركيب الكيميائي للماء رطوبية . فالكاتبة ترميز ورموزها الالفاظ . لكن حتى عندما يحاول الكاتب ايهال غرابة لفظية لاحدى شخصياته لفظياً ، يجب ان يعرف بيقين بأنه هو ، أي المتبدع ، على بيّنة . بأن النثر المكتوب يوجد هناك على الصفحة ، وعليه ليس باستطاعته ان يمارس خديعة الاختباء . ومهما اختار من اسلوب لايصال القرابات اللفظية (او غيرها) ، فسوف ينسب هذا الاسلوب اليه . ويقدر ذاته الذي يكون فيه ترجمة لشخصية ما ، فهو ايضاً رمز لحضور المؤلف . والمؤلف موجود هناك ، ومن شأنه وحده ان يوضح عرضه المضبوط وكذلك حدود الوسائل التي يستخدمها . فانا لا احسب ان بروسست ، بكل ما أوتي من تقدير وجداني للحقيقة ، قد عرف دوماً الحد الذي يسيء الى تمثيله اياها في مجال مطاردتها . وبالضرورة ، ان الحقيقة المعبر عنها فنياً هي حقيقة مخترعة : فليس هناك من سوان حقيقي لمنحصه ، ودائماً ما يتخذ بروسست الفعل بالواقع الذي يقف عليه سوان . فسوان خيالي وبروسست حقيقي ، وبروسست يسي احياناً كلنا الحقيقتين ، تاركاً لرغبته في المحاكاة ان تسود على ذهنيته التحليلية

فالمسألة وما فيها انها نظرية ، غير انها نظرية لا يسمع الروائي ان يعمل دون الأخذ بها . لأنها هي نظرة الحقيقة عن المرء ولست بنظرية الامكانيات غير المحررة هذه الشاغل . وعندما تنص اللغة الشخصية ، كما يحصل غالباً عند بروس ، يلاقي من التوصل عتاً كبيراً . والأسوأ ان بروس يجد له داتية حادة بدفع محاكاته الى ما وراء حدودها المألوفة ، فتؤدي مثل هذه المحاكاة الى شيئين . اولهما انها تحدى الطبيعة الناقصة لغير المحاكاة برمه وثانيها انها تحرم القارئ من الاسلوب المرشد الذي يجب . ليس هنا ان نعمل القارئ بواقعيه مطلقه دون ارشاد واصح من المستدع نفسه . والكلمات تشير الى مدركات ، لكننا لا نملك كلمة زرقاء لسير الى طائر ارق . وحتى تلك الاساليب التي تُستخدم فيها الكلمات الصوتية غير مصبوظة ، لأنها تعتمد في اكمال صورها على حالاتنا الطوعية . ثالثه ادن ، امر لا مفر منه . والطريقة القصة في اكتشاف ما المقصود بأطلاق الرصاص لا تكون عن طريق قراءة في كتاب ، وانما تكون بأطلاق الرصاص فعلاً . فمن الممكن لكتاب ان يقدم لنا اشارات وإيماءات ، لكنه لطبيعت الخاصة ، لا يسعه تقديم أكثر من ذلك وما عليه ، قالواقع ان من الممكن قبول اسلوب التيار اذا لم يقدم في إطار الواقعية واذا حافظ على كونه اسلوباً تلقائياً في الاشارة . لقد طرح (اوجست بيلي Auguste Brilly) ذلك طرحاً جيداً كما يلي :

(.) ولو ان الطريقة التحليلية يمكن ان تقدم عرضاً جزئياً مزيقاً او مصبظاً لتيار الوعي ، فإن الحوار العردي الصامت مصبظ تماماً كما هو مزيف وان الحاجة في تسجيل اسباب الوعي بواسطة الكلمات والعبارات تقطر الكاتب لرسم هذا الانساب على شكل خط انقي مستمر شبه بالخط اللحني . لكن حتى المصحص العرضي لرعيما الداخلي يظهر لنا ان هذا العرض رائف اساساً^(١)

أجل . انه رائف اساساً لكنه مثير للذكريات والعواطف على أية حال فيروست كله اثاره للذكريات والعواطف لكنها اثاره هائلة مثلهمة نحو المركز .

١ . مقتبس من (هيربوت ريد Herbert Read) . اسلوب فننر الانكليزي (١٩٥٢) ص ١٥٦

همارسيل يوحد الأشياء متوية كما يوحدھا الساء الجملي . ويصح الشيء نفسه على عالم (دورثي ريجاردسن Dorothy Richardson ١٨٨٢ - ١٩٥٧) ولو انه اقل تنوعاً ورفاهاً . (مريم هندرمون Miriam Henderson) لا تقفل تماماً حساسة ساكنة زاخرة بالفوارق الدقيقة والامور المتطرفة : انها تتطور ، وان كان لدينا المصير على اعمام النظر ، فمن الممكن ان نرى وهي تفعل ذلك . ان (مريم) (البولاندزيه Newlands) انضج وافصح من (مريم) (الهانوفرية Hanover) : فقبي (السقوف الحادة Poined Roofs) تكون حائمة من الرجال بحر ، لكنها في (قرص العسل Honey Comb) لا تستجيبهم لاسباب اشد وضوحاً وتحليلاً . اما اذا قرأنا (النقن والفترة الزمنية The Tunnel and Interim) فبوسمنا ان نراها وهي تتعلم تدريجياً تجنب التصيرات الشاملة للعالم . كذلك تكتشف مقدار المعنى الحرير الذي نستطيع اكتسابه من حل المعميات ومقدار الرضى الذي ننال من توصلا الى نتيجة عادية . ثم تختم مريم نفسها رحلة العمر الطويلة كصاحبة^(١) مبتدئة .

ان رواية (رحلة طويلة Pilgrimage) كرواية (كلاريسا Clarissa) لرجاردسن الآخر ، تتخذ عقلاً محروياً متنامياً كموضوع لها . ففي مقدمة طبعة ١٩٣٨ نقس دوروثي ريجاردسن عن (غوته Goethe) فيما يتعلق بـ (العماليات الفكرية للشخصية الرئيسية) : فهي تستكشف نوايس تتناسب مع مشكالاتها^(٢) الكبير . لكنها لا تستمر على استغراز (صمويل ريجاردسن Samuel Richardson) الذي استشهد به غوته . وان ما تفتش عنه انما هو ناموس في ميدان النظرية وليس في ميدان التطبيق : ومع دفاعها عن عالم الحدس والدفق الانثويين ، فانها ، تبرزاً لهذا الدفاع ، نش حلة على عالم الذكر ذي الصيغ الموصوفة .

من الممكن التعرف على الاحداث التي يعرضها عقل (مريم) بشكل نموزه

١ - الصلحي . Ouelker . واحد من الاصطب او للهتير . وهم يشكلون جماعة دينية تكثر احارب ، واجتماعاتهم تتميز حلة بتقوت صمت طويلة . (المترجم) .

٢ - المشكال : Kaleidoscope . آلة محوري حل قطع متحركة من الزجاج الملون ما ان تدور لوضاها حتى تمكس بصورة لا نهاية لها من الاشكال المتغيرة للخطقة الالوان . (المترجم) .

الامانة . فهي تدرس في مدرسة بنات المانية وتنقل بعدها الى مدرسة اخرى (وردورث هاوس) في لندن . بعد ذلك تصبح مربية عند عائلة (كوير Cuires) ثم ما لبثت ان تركهم لينسى لها حضور احتفال امها وعب ذلك ترحل الى لندن فتشغل مع جماعة من اطباء امسان شارع (وويل Wimpole) ، مؤسسة تدريباً حلقة اصدقائها ومعاريها ، ومشتعلة على نطاق صيق بالقضايا الاشتراكية ، ثم تقع في شرك الحب ، لكنها ترفض الزواج . وتبدأ مريم بكتابة حفل مراجعات الكتب وتصحح حليمة لكاتب بارز ، لكنها تصاب بكمية عصبية فترحل بعيداً بعيه الاستثناء . فيؤدي بها الامتناع الى اعتناق عقيدة الصاحبية (الكويكر Quaker) . ان هذه العصة تحكي عن نامي بس نامياً واضحاً جداً ملخص بصراحة شديدة . وهي تدور تية اعتنادية وبالسبة (دوروثي ريجاردسن) كانت الشبكة الروائية ذات أهمية قليلة جداً . فلهم عدها هو تطور مريم العاطفي والذهني . ولهذا السب نستطيع ان ندرك لماذا صبح القراء من مريم : لقد ظهرت (السقوف الحادة) في عام ١٩١٥ واستمرت مسلسلاتها تترى لغاية ١٩٣٨ ، معطية حياة مريم من الساعة عشرة حتى الثلاثين تقريباً . لقد عاش القراء حياة مريم بومرة انطاً من حياة مريم نفسها ، وكانوا يعيشونها منويات متشعبة فارعة ولا يحب ان يحضها الآخرون اهتمامهم ، فلو انك قد ارادوا انطاً ، اساساً ما للاختصار ، ودليلاً ما للمعنى .

في النهاية بالواشيتاً من هذا . وقبل ظهور الجزء الاخير منها علق (جون كاوبر بويز John Cowper Powys) بأن الرواية (غطس المبحث عن الكأس المقدسة . عن الشيء القديمي في الحياة التأميلية العامرة البهجة . وليس عن شيء اقل من الرؤية المهجعة ليس هذا وحسب ، فالبطلة تبحث عن ذلك وكما يكشف المبحث عن ذاته ، بأسلوب رائع متبع من خلال دقق وتدقيق الكلي للظواهر^(١) قبل ذلك يصح حين حدد (كوستانس رورك Constance Rourke) اسلوب الرواية بأنه لا هدفية قصدية (وهي اكثر ما تكون غير كترأ سرداً حصص وجهة نظر معرفة ، واكثر ما تكون انجائية من

1 The Adelphi II (1924), P. 514

الروايات التي يعالجها جيمز . فملائمتها معقولة من الحياة ذاتها مع جميع ما فيها من فوضى عتومة شكلاً ، لكنها خالية من التنظيم الخلاق الذي يسعى اليه جيمز^(١) .

ومهما كان الامر ، لم تؤمن حدة اللحن هذه جمهوراً عريضاً لمرام . وبما تردد ازامه معظم القراء هو تشابهها القاسي لبديتها الاخلاقي بأن (التحديد الموضوعي الوحيد لوعي الانسان هو حياته . وهذا التحديد ، بالاخذ به سطحياً ، يمرض بالتأكيد نوعاً من خط التيار . لكن التداعي يستقر صامتاً أكثر من صمت شجرة)^(٢) . فهي تؤكد على الشات والوعي الاولي وهكذا تلقي بالحبل الى اسام فتلقفه (كوليت Collette) و(ناتالي ساروت Nathalie Sarraute) . انها تقول بأن طاقة وسحر الاسب نكمن في قدرته على (اثارة وتركيز وعي القارئ التأمل)^(٣) . وفي مقدمة روايتها طبعة ١٩٣٨ اختارت بلزك وارنولد بيت (كواقعين بالسابقة ومن غير مقصد) . وتسترسل قائلة : (انهما يعتقدان نفسيهما بأنهما قاما باستبدال ما في مراصد كتاب الرومانطيقية من عذمات ملونة جداً ومشوكة ، حسب حكمهما عليها ، واحلاً محلها مرايا من الزجاج البسيط) .

في الحقيقة ، ان الواقعية شيء ذاتي والشخصية Character استجابة . لقد ابتدأت روايتها الطريقة معتبرة ايها (مرادفاً اثوباً) (للواقعية الذكرية السائدة) عازمة على تصوير طاقة وعيال (الاحتمال) وهو الشيء ذاته الذي كان على الرواية المألوفة ان تتجاهله لصالح الحبكة والتركيب الجملي والترابط المنطقي . وبجلاء أحست احساساً حاداً بالفجوة ما بين الفعلية القصصية ، وهو ما عليه الحال عند كتابة رواية ، وما بين اللاهذقية الاعتيادية للحياة الشرية .

مع ذلك فإن خطأها واضح . ومع انها تعارض (التفريق الكبير بين واقعية الحياة كشيء عجوب وبين التجربة المثيرة ، التي على الرغم من حريتها النسبية المحددة زمنياً ، فهي تشترك مع الرواية المألوفة والمسرح^(٤) ، فهي ما تزال تصور واقعية كاملة وهي لا

١ The New Republic, XX (November 1919), Part II, P. 14.

2 Anthony Today and Yesterday, ed. Stanley J. Kunitz (New York, 1933), P. 562.

3 idem (المرجع نفسه)

4 Life and Letters, LVI (March 1948), P. 101.

تعرض على المحاكاة ، والمماثلة تعرض على ذلك النوع منها ما لا علاقة له بها . وبعد ان تضع نصب عينها وهم واقعية سامية منظمة ومركبة بأحكام - بحيث لا يمكن تجزئتها الى مقطعات مناسبة - تقترح حقيقة مطلقة خاصة بها فهي كتاب (الحياة والرسائل اليوم - تموز ١٩٣٩ -) توضح الاختلاف بين الواقعية الاعتيادية والواقعية الجديدة ، حيث ان الأخيرة سلسة ، قاتلة :

(حالما يفتح القارئ صفحات الرواية ، في اي موقع كان ، يستغرق في التفكير فالزمان والمكان ، وهوية الشخصيات ، في حال ظهورها ، اشياء لا مادية نسبياً . ربما هناك شيء مفقود . وربما تفشل الاحداث في ترك تأثيراتها الكاملة من خلال جهل ماقوع قبلها . فيجد القارئ نفسه ضمن ومطفيه الجملة الحقيقة ، مثل شطر الشعر ، مهمة في اي موقع ترد^(١)) .

وهذه حاسة فوكة حياتية ، ومع ان الاشارة عن الشعر صميمة فيما يتعلق بـ (الارض الخراب The Waste Land) ، و (الاناشيد The Cantos) و (انابيز Anabase) للقديس (جون بيرز John Perse) ، لكنها ليست كذلك ابداً ، حل سيل المثال ، بما يتعلق بـ (الرباعيات الاربع Four Quartets) و (مراثيات دونو Duino Elegies) ، لـ (رلك Rilke) و (المقبرة البحرية Cimetière Marin) لـ (فاليري Valéry) . فالتصميم الجمالي يكون في منطق الخيال ، وفي الفن الذي ليست مهمته التعبير عن التشوش وحسب بل القيام بتمثيل دور هذا التشوش . وهذا الامر ابعداً يكون حتى عن الصيغة الطموحة التي طرحها هنري جيمز في مقالته (فن الرواية ، ١٨٨٤) ، ان قال :

(ان الرواية بتعريفها الواسع عبارة عن انطباع شخصي مباشر عن الحياة ، وهذا ، من البداية ، يشتمل على قيمتها ، هذه القيمة الكبيرة او الضئيلة ، حسب قوة الانطباعات) .

لقد ظهر ان الرواية الجديدة ، وهي رواية الاحساس اللاتبي ، بمفهومها ان تكون اي

شيء ، والتقليد الشكلي ثانوي أساساً بالنسبة الى المهامة بالاستجابة ومن الغريب جداً ، ان دوروثي رجاردرس احتجت بأن هيري جيمز وكوبراد اظهرا (تعاطفات متعالة ، قاسية ، وراضية ذاتياً) او على الأقل ، هذا هو ما نقول به مريام ثم تسترسل (ان العذاب الذي تعاني منه الروايات هو فيما يُترك غير مطروق من الاشياء) . وهذا تقريباً كما لو ان مريام رجاردرس تعرّف هوية العذاب بكونه شيئاً نظامياً او انها تقصد بأن ما يعذب هو استحالة الواقعة الكاملة . نقول مريام ، ان جيمز تحقق (عرقه مغلفة مدوية لا لا تنمو سته ولا يسكب عموض من الجحوم اللامتتهية) ومن الواضح ، كان يجب على جيمز ان يفقل بعض الاشياء في الوقت الذي كان يفضل فيه هون نفسه عدم طرق بعض الاشياء . لكن عندما نقرأ هـ مريام (بالقس المسحور الساحري المكانة العالية وصاحب الاراء القوية تقريباً بالساكس في موضع مسح مضطربورخافت ، توهم - اي الموقع - لعاية ١٩١٤ على انه الكون) ، فلا يسمعا الا ان شعريان هذا الكلام كله عن الواقعة المطلقة لا يعدو كونه تلاعباً رقيقاً ماكرأ آخر يقوم به مدعون . ان موضع جيمز المسيح لم يكن مضطربورخافت بل هذا البورخافت ، كما ان مريام لم تكن رحيّة العقل كما ظنت نفسها

ان العدد القليل من النقاد ممن يلحفون (جيرترود ستاين Gertrude Stein ١٨٧٤ - ١٩٤٦) كروائية مأخذ الحد ينصتون بلا اختلاف لنظرياتها انصتاً بالغاً ومن المستحسن ان ساقش ارتباطاتها واستعاراتها المثيرة ببراءة وليم جيمز وتشويحات (ميزان) وان نلاحظ كيف انها صهرت طرائق مخبرات هاروارد النفسية بالاسلوب الطاعي للرسم الفرنسي . وحسب نظرياتها يقف اينشتاين مع (كلاريسا هارو Clarissa Harlowe) على قدم المساواة وما من شك ، انها تطورت من (لحظة الالهام لأنيّة) الى حالة طلمسية ، يتجهج بها الكاتب الاسلوبي . تحليل لحظة واحدة الى محاولة وصف احداث مرامنة والتركيب قادهما الى تركيز اشد على نوعية اللحظة لا على ارتباطها بالتجارب المترامنة معها . ان رواية (الازرار الرقيقة Tender Buttons ١٩١٥) تؤشر انتقالها الواقعة الاولى من مجرد الوصف القائي الى الاسهاب . مع هذا ، هـ ، العسير علينا ألا نستتج بأن الروائية كانت مصطلبة . فالكلمات

ليست ضربات فرشاة أو نغمات : انها تمتلك دلالات ومصامين لا مهرب منها ، ويجب استحداثها حسب قواعد وضعية نحن على ألفة معها (غالباً بلا تفكير من جانبنا) والتي نتوقع ان يلتفت اليها . فالعين القارئة تستقبل الانكليزية من اليسار الى اليمين وتترقب الارشاد من علامات التنقيط وتستقر عند الوقفات وتستمر على مراقبة تلك الجمل التي تبدأ ترتيب الكلمات العقلية الاولى فيها بما عليه التركيب العام . انا نكرة الانزلاق في نصاعيف فقرات كاملة ، لكن هذا بالصبط ما نجعلنا جيترود ستاين ان نفعل

هالفاريء يجب ان لا يتوصل الى تفاهم مع نظريتها بل مع ما يستتبع النظرية لقد كانت مصيبة في اقتراحها وهو ان كل شخص متحدث له ايقاعاته الخاصة به ، لكن ريقاعية اللغة المحكية تكون مختلفة عندما نتحاكى على الورق ، وان سعة وسرعة انبساطها في الحالة الاولى غير في الحالة الثانية . ان مسائل من امثال الرنانه والعقل الدلالي بقوة العدة المحصية ، هي ما نجاهلته جيترود ستاين في جميع نظيراتها الارسطوية

لكنها ، فوق ذلك ، كانت مسلوقة العقل بالاشياء المستحيلة ومنت بعسها عبقرية وليست نافذة ذات بقداً مريضاً عقياً كأنيها (ليو Leod) بل انها اينشتاين في ميدان الادب وذات نتاج وفير نالحح . لقد صرحت قائلة :

(لقد حطمت الحبل والايقاع والتناغمات الادبية المألوف فيها وكل البقية الباقية من هذا الهراء) وطبعاً ، انها قصصت ان مثل هذه الامور لم تجدها مكاناً في نثرها الخاص ، وكان (بي . اس . اليوت) هو من عطن الى الطبيعة الحقيقية لتعابيرها . هذه التعابير ، حسب ملاحظته ، (لها ارنباط بالسكسونيه ، والسكسونيون اله موسيقى) فترها يفاً ويقول الاشياء من غير تفكير ، ويدأب على استعادة العبارات ذاتها مرة تلو مرة الى ان يتولد تأثير عام يصنع تحديات اسلوب مصمم تصميمها غير مضبوط . ليس عندها عرصاً ، وبالصدق الاشياء المحيرة لها لا تدع دقة اعظم ، لنقل ، مما عرصت تلك القطعة في (صور في معرض Pictures at an Exhibition) لـ (موزورسكي Moussorgsky) وفي اشد حالات عبوسها تنقصها حتى الايقاعات والانتقالات المصاعة صياغة سريعة والمتابعة تتابعاً سيظناً ، كما في حالة عارف طلبة الجاز .

لكنها ، على الأقل ، قدمت الرياضة لـ (لونسٲ هيمنجوي) الذي توقف بتعل
 حاجزاً من فهم طريقها المسدودة في استخدام (الانثرة : anaphora) وهي طريقة تكرار
 اللفظة الواحدة في أوائل جملتين أو يتين متعاقبتين أو أكثر وبخاصة لغرض بلاغي المترجم
 كما انها وسّعت فكرة (شيروود اندرسن Sherwood Anderson) من الممكن وذلك
 بتوضيحها لموقع ابتداء المستحيل . فجيرترود ستاين تبدأ في الحقيقة ، حسب ميلنا في
 التفكير ، بلغة أبعد ما تكون عن الحوار اليومي . من الواجب نجرعها ، ففنها فوطابع
 زمني متباطأ وفومفعول متأخر ، وإن تركيب جملتها لا يمكن أن يناقش إلا في إطار التصميم
 العام . ويدلوان ما تنضمته نظريتها من مضمون هو أن (العاطفة) عند الكتاب يجب أن
 تسبق ما يدعيه العامة من سبب لها (أي للعاطفة) . فالفاصيل عندها مثل (المرأة أو
 الفكرة) مجرد أحداث تبقى حية بفعل العاطفة الجارفة . أن من الصبر التوفيق بين ما
 اسمه (باطنية الأشياء) وأعجابها بها وبين تجربتها على الكلمة - المصقة . فنحن
 نحصل على فكرة دقيقة زاهية عن العامل الباطني النفسي لـ (ميلانكتا Melanchtha) ،
 الفتاة الزنجية في القصة الثالثة من (الحيرت الثلاث Three Lives ١٩٠٨) ، حيث
 تفلح جيرترود ستاين في ذلك دون اللجوء إلى التلاعب اللفظي . في الحقيقة ، أن
 الأسلوب الذي يقدم (ميلانكتا) لنا له خواص مشتركة مع مقطوعات دوروثي
 رجاردينس اللاذعة . فحوار جيرترود ستاين مصاغ هنا صياغة رشيقة : فهناك مقطع
 ضمن الانسياب بينثانر دوروثي رجاردينس (خاصة عند التجائها إلى استخدام علامات
 الحلف) فيذكر المرء بكتلة من البلور تتلألأ في فيض من اللعنان ، كما أن فيه حلة
 ضمن الانسياب (ومن الجدير بالملاحظة أن بابيت حوش Babette Dentsch في مجلة الأمة
 The Nation ، عدد ١٠٥ ، ١٩١٨ ، ص ٦٥٦ ، جلب الانتباه إلى التصويرية في
 أسلوب دوروثي رجاردينس) . وفي حين أن جيرترود ستاين تحمل الأسماء - نجد دوروثي
 رجاردينس تحمل الأفعال ، فالأولى تخلق الأعجاب بالحياة . الحياة الذاتية المزرمة
 المطلقة الحرية للجميع ، أما الثانية فتصب اهتمامها الرئيسي على الأشياء الثابتة
 الساكنة . إذ لا شيء أثبت من وعي مريام ولا شيء أكثر سكواً من اسم فستاين تنطلق
 بسرعة وتنحرك عجالاتها بسرعة غير أنها لا تؤدي إلى أي مكان ، أما رجاردينس فتلتزم

بالكوايخ التي تعيق العقل من التدفق . ومن الغريبة بمكان ان (وليم كارلوس ويلمز William Carlos Williams) نفسه الذي اصر في باريس في ١٩٢٣ كتاباً بعنوان (الرواية الأمريكية العظيمة The Great American Novel) والمكتوب على غرار الحوار الباطني في (بوليسيز) ، كان قد قام ، فيما بعد ، بكتابة قصيدة (باترسون Paterson) ، مع التصريح بأن الرواية اقل شأنًا من القصيدة ، حيث ان الرواية لا تستطيع اقتحام (المري الضمني) . واذا كان لاحد ان قد عثر على المري والفراغ . فلا احد سوى جيرترود ستاين . واذا كان لاحد ان قد عرض الرمي الشرعي ، بكل ما فيه من غري ، اي المري اللغظي السابق المحول الى كلمات ، فلا احد سوى دوروثي وجفرد من . فمن الصعب ان ندرك كيف يمكن لقصيدة كقصيدة (باترسون) ان تفعل الكثير ، او كيف يمكن لعمل كـ (الرحلة الطويلة) او (السيرة الذاتية لأليس . بي . توكلاس The Autobiography of Alice B. Toklas) . حيث المفروض ان ترى جيرترود ستاين من خلال عيني الانسة توكلاس ان يحول الى قصيدة دون فقدان قدر ملحوظ من (غريبها الضمني) . وما يقصده كارلوس ويلمز في قوله حقاً هو ان من الصعب ان تتخذ اسلوب التيارات ان لا تتحول روايتك الى قصيدة . وهو يعقلن علمته الخاصة . ولذا ما كتبت الرواية بعناية فبوسعها ان تدخل على المضمون (غريباً ضمناً) فيه اثارة ذهنية (زائفة على ما نتجزه) تلك القصائد الطموحة من أمثال (اروواي Aurora Leigh) و (الخاتم والكتاب The Ring and the Book) و (باترسون) نفسها بكل رمزية بطلها الذي صار بطلاً - مدينة .

وبالطبع ، يتضمن (المري الضمني) العقل في أدق حالات انتظامه : حيث لا منطق ولا تقسيمات واضحة ولا نظام ولا عناية ولا تراكيب جمالية وربما لا معنى . وما نجده في الغالب يكون إنساناً عارياً روحياً يتلاعب بالتناقض المبدية تاركاً عقله يهرج ويهرج بحرية . وهذه الطريقة تطرح التجربة غالباً بوجهات نظر متعددة ، ومع أن هذا الطرح ناقص دائماً إلا أن الفكرة مبنية على أسس أن ما يفقد من طريق الدقة يمكن استعادة اكسابه عن طريق التداحل أو التشبيك . إنها طريقة ترقيعية بالفراغ وليست طريقة المدقق ؛ وفيها تصوير جميع الأشياء متداخلة اعتماداً ونسبة .

لقد أصبح بروس ، بنظرته النية ، السلف البارز لفرجينيا وولف

(١٨٨٢ - ١٩٤١) حيث يرغب كلاهما أن ينظر إلى التحفة من جميع وجهات النظر الممكنة ونتيجة ذلك هي فرص انطاعات الواحد المختلفة على الآخر، وتكون الراحه في القدوة على رؤيتها كلها في أن واحد وإن الراحه في رؤية الكل كلاً واحداً تجعل تركيب بروسست يرتبط بتركيب جويس (١٨٨٢ - ١٩٤١) بيد أن جويس يمثل باللغة أيضاً: ففي كتابته كلمة واحدة، كان قد دكها من كلمات ثلاث، يكون قد خلق علاقات جديدة وإن نموذجاً أقل High-Fatutin لجويس، بكيميائه اللغوية، قد برز في الولايات المتحدة تحت إسم 'Scrabbledegook' وعلى سبيل المثال، أنا نفهم ما المقصود بـ (Philanthrober) سارق الخير البشري) وبالفعل (Teno-vale) (Tectonofitarianism ذبكتاتورية لا متاع عن المسكرات) أو ربما على مستوى أقل (و) (Mirth quake الفرح الزلزالي) و (disaphy نصب المأساة) و (Silinuousme) . والجوهر هو نظرة جديدة، ونظرة مكثفة في رمس مضاعف السرعة وفي الغالب تهدف (بوليسيز) إلى هذا العرص عينه وفي أحناء محاولة منه للإيحاء بعربة موبى مسرعة وبداحلها تابوت لطفل، حيث المفردات ذاتها مألوفة :

(عند منطبة روتندا - Rotunda - أقيمت خيول بيض مهرولة، مصاصات
خيس من ريش أبيض و مرقق نئش صغبر على عجل للذئب عربة مشيعين
واحدة عمر متزوج. اسود للمتزوجين مرقط للمعاريين. مبي لرواية
بحرن قال كئكهم : طعل.

وجه قرم . بعسحي ومحمد كما كان وجه (رودي) الصغير . جسم قرم ، نحو
كالمعجون ، في صلبه تجاري مطن بالأسس . جمعية الصداقة تدفع مصاريف
لدهن في كل أسوع يدفع بنى واحد لقاء رقعة مرج معشوشمة . لنا المضمير
للقفر لتطهر شيء بلا معنى غلطة الطبيعة

لاحظ نقاد صبره بوصيلة التعبير المألوفة أن حوى يريد أن يربا كيف أن
الأفكار نصف المصاغة تحلل ويعاد وعينا بسرعة متعدرة تقريباً وإن نظرت إلى
الباطن فذلك تجد الكثير جداً مما ينبغي ملاحظته، وعجب اقتناص الإطباء الخاطف تو

اللحظة، حتى ولو بطريقة غير مناسبة فالعقل يواطىء على السابق، وإذا توفقت
لتحقق، فسوف يفلت منك مقدار هائل

إن بروست مطوال وجويس مُقل. و بروست يستكمل بناء صورة متماسكة
وعلى مهل بالآلاف الصربات، أما جويس فدفع العاراب والكلمات المفاتيح
بسرعه إنه يقول لك إملاً الفراغات تعسك لكنّ الإنسان، بروست وجويس،
يريدان إظهار العلائقية الحيوية ما بين الأشياء. ولغة جويس في (يوليسير) لغة بسيطة
في العادة. وأن رعبته القوية في كتابة لغة الـ (Scrabble) العاليه تظهر بأكمل
عنفوانها في رواية (فينيجان ويك (Finnegans Wake) فقط. مثال ذلك القطعة التالية:

(كانت أنداك فتاة صغيرة، شابة، نحيمة، شاحبة، رقيقة، خجولة، وشيقة،
تتحول قرب بحيرة تترقق تحت ضوء القمر المضي، أما هو فكان يمشي بجهداً
منزحاً، متجهاً خارج حدود كورامان Currugliman - لينجد من فرصة متاحة
لتحقيق مكاسب مبكرة، وكان يملك العود كأشجار السلبان (المخصصة للخت
) والخت سبيع سائي مصف متصحم يتكون بتحلل الساتات تحللاً حرثياً في الماء
الترحم)، أما هي فقد اعتلعت أن تحدث حفيداً نوبها في ذلك الوقت عن كتب من
قنوات (كلدير Kilidare) الأسرة، وهي تنجده صوب القوات المطرّرة حاماتها
بأشجار الغابة ووشلش الماء ينوشها)

والإنطباع البارز الذي نحصل عليه هو التناقص: بين الصغفاء والمتأملين
وبين الحافضين والاعتدائين. بعد ذلك بقليل يستخدم جويس عبارة (give her the
tigriseye، أي يرمو إليها بعين دجلة أو نمر) والتي ربما تجعل أذهاننا موارّة بالافتكار
عن: يرنو بعينه، (عين النمر Tiger's eye) أو (عين دجلة Tigris the river)، أي
النمر اللدن وعين النمر للتوهجة ريقاً وقفرة السم والهجوم المباغت بتأثير الجنس تماماً
كما يقفز النمر أو كما يمتلئ دجلة وينسف. وعلى أية حال، فإن جويس يستخدم
طريقة خاصة به في تداعي المعاني المختل في محاولة منه، ولو غير ناجحة دائماً، للإيحاء
بتداعيات جارية في ذهنه. ذلك هو طوفان التداعي... ويجب أن نستسلم أو أن

برى ما الذي يتجرف إلى أذهاننا ، عندما نقرأ لجويس التشنج والمقتضب أو لبروست
البطيء . ويفرأثنا لـ (بوليسيز) نجد أن اللغة تشكل مشكلة هيئة ، بيد أن ما يربطنا
فيها غالباً هو الفراغات ما بين الأفكار : حيث أن جويس يعطينا قطبين ويتوقع منا أن
نقدح شرارتنا الخاصة الواصلة ما بينهما .

إن رواية (يوليسير) قصة يوم واحد ، أي يوم ١٦ حزيران ١٩٠٤ ، وهي
قصة حياة عدد من الناس في مدينة (دبلن) . والشخصيات الرئيسة فيها هي (ليوبولد
بلوم) وهو يهودي مهني ، جيان ومتردد ، فاسق وتلقائي . ورأيه في الحياة ، بالقدر
الذي يمتلك منها ، أنها مادية . وربما هو إنسان ذو طاقة شهوانية (Homme moyen
sensuel) وهو (أوديسيس Odysseus) العصري في رحلته اليومية منذ الصباح إلى
منتصف الليل ومته إلى عالم الأحلام . وأن زوجته (ماريون Marion) (نظيرة بيلوب
Penelope) دبلنية وهي صاحبة صوت ذي طبقة عالية . أما الشخصية الثالثة فهو
(ستيفي ديدالوس Stephen Dedalus) وهو أشبه ما يكون بـ (راسكولنيكوف
Raskolnikov) . في (الجريمة والعقاب) - وهو يحاول أن يدوس الحياة دراسة
تجريدية . أنه و (بلوم) يلتقيان في المكان أو الظرف المسمى (المدينة الليلية
town) التي هي نسخة عن الجحيم أو عن (قصر سمره Palace of Circe) .

ماذا يحدث إذاً بتلك الكلمات التي تعد ١٠٠,٠٠٠ كلمة؟ هنالك رحلة . . .
أشبه ما تكون بتلك الرحلة في (الأوديسا Odyssey) نفسها . . وهي رحلة في ليلة
روحية . وهي تبدأ بالهوض ثم تتح النهوض الأعمال الرتيبة المملة اليومية ومنها :
الجنائز ومكتب الجريدة والمكتبة العامة والحمامة والمخاض ومستشفى الأمومة
والتجوال على ساحل البحر والمضى ومشرب القهوة وهكذا إلى القرائ - كما اعتادت
قصص الأطفال واعتاد (بيز Popsy) أن يقول . . وتوجد فيها تطابقات عديدة مع
(هومر Homer) ، غير أننا نستطيع أن نأخذ أو أن نترك هذا العد كما نشاء . إن
(يوليسيز) رواية واقعية : وهي تخرج التشوش والمقدرة الممتلئة بلكاء ، وإننا لنبطلون
جميعاً بها في كل يوم . فـ (ستيفن) ، العائد توأم بليرس ، يسكن مع طالبين في برج

مطل على خليج دبلن . وهو يدرس موضوع التاريخ في مدرسة أولاد . وفي الساعة الثالثة يخرج السيد بلوم لشراء قطعة كبد إذ هو الذي يُعَدُّ الأفاطار لزوجته إن زوجته غير مخلصه . وهي شهوانية . . وهي مزيج جسدي من دماء إيرلندية وإسبانية ويهودية إن السيد بلوم يعرف أنها تستلم رسالة من حبيبها الحالي في يريدها الصباحي ، لكنه لا يدلي بتعليق . بعد ذلك بساعتين يأخذ رسالة غرامية خاصة به من صديقة ، لكنه ، مع هذا ، يتوقف عند صيدلية لكي يشتري مستحضر وجه لتحميل لزوجته . ثم يذهب إلى حمام تركي للإسترخاء . إن جويس يمتلك عيناً غامضة لأحوال القرنين الثمانيين للشعقة . لكن مظهر المدة يتغير عنده ، لكون يتحول دائماً من الأسلوب الإنشادي إلى الأسلوب المسرحي ، ومن هذين الأسلوبين إلى أسلوب النثر السري المسترسل - أو المسترسل تقريباً .-

ويصحح الشيء ذاته عن عالم فرجينيا وولف الأنثوجي القنواة في رواية (الأمواج The Waves) . وهذه هي أمواج التداعي ، وقد رصدتها بدقة وبراعة عظمتين ، من بدايتها إلى غاية تشتتها . لقد ظهرت (الأمواج) في ١٩٣١ وهي تعكس تأثير جويس ويروست معاً . فهناك ستة أصدقاء ، وكلهم على مراحل مختلفة ما بين الميلاد والموت ، وقد جعلوا يتاجرون قبالة القطاء الحلقى (للبحر) الذي هو (الزمن) . وهم يتكلمون جميعاً بالشيء ذاته ، بلغة مكثفة ، رفيعة ، مناسبة تحت لهما الفلوق بين الشخصيات . والحقيقة ، تعد الرواية ترنيمة عن غصب وتنوع الوعي الإنساني . فالشمس هي الحياة وإياها تشرق على بحر الزمن : وعليه توجد تحولات متصلة وتأثيرات لا حصر لها من الوهم والوهم . وتسبق كل مقطوعة طويلة فيها قصيدة بترية ، كالآتي :

(تراكمت الأمواج على نفسها ، محبة أقيمتها ، شاقة طريقها في صخب . وإلى أعلى لفطت الصنخور والحصى . واستندلت حول الأحجار بسرعة خاطفة . . فتقافز الرشاش إلى أعلى ، مبقعاً جذران كهف كان من قبل يابساً ، وتركاً يركأ على الياسة ، فيها بعض السمكات المقتنفة على الشاطئ . وهي تحرك زعانفها الذيلية . . بعد انحسار الموجة .

قال لويس، سبق لي أن وقعت إسعبي عشرين مرة. أنا، ومرة ثانية أنا وصرة أخرى، أنا. وهناك يصعد اسمي صافياً راسخاً، غير ملتبس مثلي أنا أيضاً. الصافي غير الملتبس. . . والشمس تشرق من مياه صافية. لكن الساعة الثانية عشرة لا تجلب مطراً ولا شعاع شمس. إنها الساعة التي تجلب لي فيها الأنسة جونسون رسائلي في طبق سلكي. أنا نصف مقرز بالآلة الكاتبة وبالهااتف. لقد ذوت حيراني في حياة واحدة: مع الرسائل والبرقيات وبداءات هاتفية قصيرة لكنها دمت إلى بلويس وبرلين ونيويورك. . .

لقد وصلنا إلى الواقعية ونجاوذاها فهي هذا التلحي الذاتي المتكلف لكنه حقيقي، نرصد حسامية مرهقة تنقل التشوش الحصب للواقعيين إلى معزلات وزوايا لم ينغص عنها غارها، في العقل المتداعي، فما هو حقيقي يكون موجوداً بالتأكيد في هذه المواقع، لكنه يكون موجوداً في مواقع أخرى، أيضاً، وأن أياً منها لا يمثل التجربة كلها. ويبرز الفرق بين الإثنين بأجل صوره عندما مراقب جهود الروائي في التوفيق بين المحاكاة والرمزية وكما أظهرت النقاشات حول تلحق، الوعي يجب تمثيل التجربة الإنسانية عن طريقي المحاكاة والرمزية. وأن أية واحدة منها بممرها غير مناسبة إطلاقاً.

عندما قرأ ليجمز في بداياته نستطيع أن نعرف ماذا سيأتي. فهي قصة (مقابلة An Encounter) في مجموعته (الدبلينيون Dubliners ١٩١٤) يستخدم أسلوباً يصور صبياً يدرك الأنثى إدراكاً ناقصاً لكنه يرصدها بانعلاص، بينما تطرح رواية (صورة الفنان في شبابه The Artist as a Young Man ١٩١٦) شكلاً أنصع للتدقيق برمزا لا يريكننا ولا يضجربنا. أما (يوليسيز)، المعرفة بعائلة بلوم ومستيفن تعريفاً لا هدفياً قائمياً، فهي حوارات بطنية، لكن القصد من قراتها ما يزال يجري بالطريقة التقليدية، حتى عند غياب العلامات التقطية. إن (يوليسيز) مكتظة بأساليب (وجهة - النظر)، ومن غير الصعب علينا أن نحس بحضور الفنان المشرف: فالمحاكاة الهازطة والأساليب المسرحية الغنائية ومقاطع التفتيد السقراطية والقصص

المتداخلة وحتى المنطق (الفرجي Fegat)^(١)، كلها تذكرنا بأنه حاضر هنا. ومن الغرب أن (يوليس) لا تطرح تماماً ما قالت فرجينيا وولف بأنها قد طرحته: فهي طرحها غلظة أكثر مما فيها من (ومضات خاطقة للهب الداخلي العميق المومض برسائله عن طريق الدماغ). إن أمثال هذه المصطلحات دقيقة جداً وهي تابعة من عقل دقيق أيضاً. إن ما يطرحه جويس باستمرار ومعزلة مشقة في (فيضان ووك) وما يطرحه كل من: (صمويل بيكيت Samuel Beckett) في (وخزات أكثر منها رفسات More Pricks than Kicks 1931) و(مرقي Murphy 1938) و(مولوي Molloy 1941) و(فلان أوبراين Flann O'Brien) في (طائران يسبحان As swim two birds 1939) يتأثر به، إنما هو شكل من الإهام غير المصقول. إن عقول الشخصيات تقريباً مقعمة للدرجة لا تلاحظ فيها تلك (الومضة الخاطفة)، بينما تكون شخصيات فرجينيا وولف تواقعة جداً لرؤية اللهب بحيث يفوتها الكثير جداً مما يدور حولها.

لكن يجب أن يقال هذا عن دورثي وجاردمن وجويس وفرجينيا وولف: فهم قد طوروا شكلاً معقداً معزراً لاستشارة الذكريات والعواطف مأخوذاً من تعقد الحياة. وهم جميعاً قد حاكوا الحياة بما قلموه، والسؤال الصعب ليس الذي يقول: هل أن وسائلهم الخاصة ذات قدرة؟ بل هو: أليس بالإمكان تقديم وصف أفضل للحياة بطريقة أخرى تعمل في الوقت نفسه على تجنب القارئ من الإرهاق الناشئ عن المسائل اللغوية (longuers) والمفردات غير المتكاملة والتحليل الذاتي الزائد عن اللزوم؟ ولوضع المسألة بصيغة أخرى: ولنعترض مقدماً وجود قارئ ذكي: أليس من المعقول جداً أن نقدم له رواية تناقض، لنقل، (السوليبه solipsism): وهي النظرة للنفس بأنها العارفة الوحيدة أو أنها الشيء الوحيد الموجود) بدلاً من رواية تضرب له المثال فقط على تلك الحالة؟ إن كثيراً من الجاذبية عند (جيمس أوسن) يكمن في تعليقاتها غير المباشرة على سلوك الشخصيات فهي تفسر ولا تباني أن يظن

١ - Fegat - عرب من التركيب الروسي المتعدد الانتماء وهو يعتمد على موضوع أو اثنين أو أكثر، ومنه التعبير عن كل موضوع على حدة، ثم يمتلئ الموضوع على التوالي وتصلح على مراحل تصلي لوجهها في النهاية للترجم -

بها العباد في الروائي . ليس معنى هذا أن رجاردسن وجويس وولف لا يفسرون : كلا . إهم يفعلون ذلك غير أن جلّ جهدهم منصب باتجاه إبداء تفسير العقل لداته .

والنتيجة لذلك هي الموضوعية الضائعة : فهم يتعاملون مع الشخصيات الروائية وليس مع التقرير لها . وهم يعرضون الأشكال المتنوعة لقواتهم أكثر مما يستنبطون أنماطاً من السلوك . وحتى الحوارات الفردية الشخصية لجويس وطريقة الشخصيات التكميلية (Complementary characters) لفرجينيا وولف لا تقلو على إحقاء انغماسها الذاتي البالغ فالتدقيق هو التدقيق ، مهما عُدّل بعناية ، وهو دالّ على أمرين : الجرأة والإهمالك الذاتي .

لقد سبق وأن لاحظنا بأن ما قالته فرجينيا وولف عن جويس ينطبق عليها جيداً والحقيقة أن ما قالته ينسجم تمام الانسجام مع تصريحها الذي طلالاً يقتبس من كتابها (الرواية الحديثة) ، إذ تقول :

(ليست الحياة سلسلة من الأضواء الغريبة المصفوفة صفّة متسعة ، بل أنها هالة ميرة وهي غطاء شبه شفاف محيط بنا منذ بداية الوعي وإلى غاية انتهائه . أوليس من مهمة الروائي إيصال هذا الروح المتزعزع ، المجهول ، واللامحدود ، مهما عرص من ربح أو تعقيد ، ممزوجاً بقليل من الأشياء الممكنة غريبة كانت أم خارجية ؟) .

بالنسبة لجويس ، ليس الشيء الخارجى غريباً عنده ، بل لا شيء غريب لديه لقد كان محلاً عظيماً وكان أستاذاً كاملاً في الدقة المركبة . ومن ناحية أخرى ، قد ارتأت فرجينيا وولف بأنه يجب على الرواية أن تعمم والا تحلل ، وفنها فيه مراوغة أكثر مما عليه فن جويس . ليس هذا وحسب ، فجمالياتها تعتمد أساساً على العنصر الاجتماعي إذ تصف ضروب اللياقة يساً تبعد ضروب العظافة . ولطالما تنفتت شخصياتها عند النقطة التي يبدأ فيها جويس بناءها إن حلم اليقظة المتداعي الذي تبثده في قصة (العلامة على الجدار The Mark on the wall ١٩١٩) بارع تنقياً ، بارع مثل أي شيء آخر أنجزته ، لكن وضعها لتلك العلامة (حلرون) يفرق كثيراً عما لو

كان مقدراً لحويس أن يفعل - (إن رواية - القيرة - لـ - آلان روب غريبة -) التي فيها البطل يتأمل باستمرار ثم لا يلبث أن يعلو النامل في لحظة أم أربع وأربعين المهروسة . قرية جداً من أسلوب وولف) . إننا لو قارنا السيدة (رامزي) مع (موللي بلوم) مقارنة أولية ، نوجدنا اختلافاً اجتماعياً . ففي الوقت الذي يتم فيه جويس مخلق وعي (موللي) السيال ، تكون فرجينيا وولف مهتمة بتتبع شخصية السيدة (رامزي) المتخيلة من شيء ما . وحالما تكون فرجينيا وولف قد رستحت أسلوب التيار ، سرعان ما تكون قد حولته إلى شيء آخر ، أقرب ما يكون إلى (وولف) نفسها لا إلى الشخصية ذاتها .

ونظهر لنا (السيدة دالوي Mrs Dalloway ١٩٢٠) مدى تأثير جويس عليها ، خاصة من ناحية الإلتجاء إلى أساليب المألقة بين عقول عديدة . وإذا قلنا للمعقول أن تتوحد ، كما يبدو من تفكير فرجينيا وولف ، فهي تتوحد إذا في حالة واحدة : أي عندما تكون لا عقلانية . والتيار هو العنصر الداخلي الرفيع المألوف ، بينما التفكير هو العائق الداخلي . والشار يرتبطنا بالأبدية ، أما التفكير فيربطنا بساعات زمانيه فقط ، إن رواية (أورلاندو Orlando ١٩٢٨) من النوع (القيضي Fugue) . وعمر أورلاندو فيها يتراوح بين ٣٦ و ٣٣٦ سنة ، هذا مع أن مفهوم (العمر) لا معنى له في التعابير الروحية ولا يعلو هذه الرواية كونها (كراسة دعابة ذات دليل) تعرض لتوزيع عائلة (ساكفل Sackville) وانها (extravaganza) وهي أثر أدبي يتميز بالنزعة الهزلية وبالخروج عن المؤلف من حيث البنية المترجم) تلور حول حياة وسلالة (فنا ساكفل وست Vita Sackville West) التي قد أهدبت إليها هذه الكراسة . أهى رواية ؟ ومن هو أورلاندو ؟ لا نستطيع أن نقول . إننا نخرج من الكتاب بإحساس مماثل لإحساس (برنارد) في رواية (الأمواج) . فالهوية الشخصية وهمية وجميع الأشخاص سواء حقاً . وسرعان ما تبدأ أن تسامع ، ونحن عائمون على سطح التيار ، فيما إذا كنا بحاجة إلى مزج الكثير مما في دواتنا . وما دمنا نعتبر روايات فرجينيا وولف المتميزة كمباريات في العوص فإننا نعيد منها كثيراً . نعيد منها وعياً متزايداً وذكاة ملحا دعائياً إلى النظام وطرائق غير ممتعة من السوع

(البروكستري Procrustean)^(١) عما لا يطعمها الناس .

لكن قرائتنا للسيدة وولف بأسلوبها البروستي (نسبة إلى بروست) الوثائقي ، مثل قراءة (شيللي) الذي يشابه (يوب) . فهي تسمح لأسلوب واحد يستحوذ عليها ، ومن المؤسف أن هذا الأسلوب قد فعل ذلك . ولا ريب أن كل وجهة نظر حياتية متميزة تستدعي استعمال بعض الأساليب دون البعض الآخر ، مع ذلك ، لا يسع المرء إلا أن يفكر بأن خبر مجهودات قرجينا وولف انصبت على العرض الذي كان بالإمكان أن يكسب كثيراً لو غاربه مع جوانب حياتية أخرى بأسطة إياها بأسلوب المفارقة . فهي لم تؤلف قصصاً ، في كتاب واحد ، بين تفضيلها الغريزي للأمواج ، وبين الأسلوب الفوريستري في روايتها (الرحلة إلى الخارج The voyage out ١٩١٥) أو أسلوب السايكولوجية العميقة (اللامتداعية) في روايتها (ليل ونهار Day and night ١٩١٩) بالنسبة لها ، كان المد والجزر دائماً شينين دائجين .

- ٣ -

في الأخير يجب أن نعتبر التيلر على أنه الشكل الأقل انضباطاً في الشعر الرومانطقي . ونحن لا نستطيع مطالبة شيء لأنه لا يمتلك سوى بطاقة بيضاء (Carie blanche) . ومهما يكن الشكل الذي نختار - بدءاً من الوصف القاسي لـ (دوجاردان) غير المترابط إلى ثلاثية (تيتجان Tietjens) الضخمة (ذات القيمة الضئيلة لـ (فورود مادوكس فورود) - يجب أن نترف ، عاجلاً أو آجلاً ، بأنه ليس الأسلوب الأول والوحيد الماح للمقاريء الحساس . ويوجد زعم خطير يقول بأن التيار هو تيار الإحساس : فـ (سي . بي . ستو) ، على سبيل المثال ، يحاجم التيار بتعته إياها إحساساً . والحقيقة أن رواية الإحساس لا يمكن كتابتها بأسلوب واحد فقط ومن دون

١ - Procrustean : مأخوذ من Procrustes و تروستس . وكان هذا لصاً قريشياً غريباً يمد أرجل مسافريه أو يقطعها لكي يجعل طولهم متساوية مع فراشه . أي أنه مبال إلى أحداث القتل أو التجهيز بوسائل عنيفة .
مختصرة للترجم

استثمار كامل لجميع جبل الرمز. إن روايات (إليزابيث باون Elizabeth Bowen) وقصص (كاترين مانسفيلد Kathrine Mansfield) تؤثر الإنسجام ما بين الإحساس والتحليل الفطري وتذكروا بأننا نصرف وقتاً أقل مع التيار، أقل مما توحى لنا شخصية جويسيه أو وولفيه. فالتيار، كالفكرة المباشرة، منقطع: وأحياناً تتوافق الفكرة مع التيار. وعليه ليس إنصافاً (إذا سمعنا أن نكون متصمين قطعاً) أن نطرح الحيلة على شكل تيار كامل أو عقل كامل. ربما كان دوستوفسكي هو الوحيد الذي جعل التلاعب صحيحاً، بينما انغمس لورنس وجيمز انغمساً كبيراً، أما بروسست الذي ابتكر تياراً ذكياً لحيلة روايته فقد قدم لنا من التيار أكثر مما نستطيع تقويمه أو استيعابه، حيث أن جملة تخلق بحيرات كثيرة جداً تتدفق إلى أمام بالسة شبيهة بأمنلة النهر.

وبالتأكيد أن من غير الممكن العثور على الحل في الروايات «التعريبية». ليس الآن. فالتجربة تهدف إلى غرض: ويجب ربط تشوعاتها بما هو موجود قبلها والإحساس الواقع في فراغ إنما هو خداع، لأن الإحساس يرتبط بعالم الأشياء من طمس ورومازيم وأسعار وتقنية وسياسة. وعليه، فذلك هو السبب في أن التجارب الدولية أمثال: (نايت وود Night Wood ١٩٣٦) لـ (ديجا بارنز Djun Barnes) و (تأول الشاي مع السيدة كودمان Tea with Mr Goodman ١٩٤٧) و (الحديقة صوب البحر The Garden to the Sea ١٩٥٤) و (السروال Pantloom ١٩٦١) لـ (فيليب توينبي Philip Toynbee)، تقوم بمحاولات أكثر مما يسعى أد تيلعه من غاية. فالتصحيح هو ما كتب مستقلاً، عن القانون الوحيد المحدد. وأي شيء قلعه الرواية يكون جديداً بيد أنها توهم نفسها أن تجاوزت المدى كثيراً بولوجها بحال القصيدة، لأن القصيدة تعمم عن طريق التجريد، بينما تكون براعة الرواية الخاصة في قدرتها على التعميم عن طرائق الوصف. ويجب علينا مواجهة الحقيقة بوجود بون شامع ما بين الخدلة ومنغسل المطبخ من ناحيتي مادة الموضوع والأسلوب اللذين يمكن أن يعالجا على أحسن وجه بنثر غير ذي تكثيف شديد. ولو كان العالم مكتفياً كالسونيتة (Sonnet)؛ وهي قصيدة

تتألف من ١٤ بيتاً المترجم، فلربما نحتاج عندئذٍ إلى أمثال هذه القصائد فقط، ولو كانت الحياة جامدة جمود القائمة، فسوف نحتاج عندئذٍ إلى الوصيف القاتمي فقط لكن الحياة، ليست هذا أو ذاك، وبمحاولتنا تركيب أجزائها، وتلك حقيقة، يجب أن نكون عقلاء بخصوص أداتنا، وبعبارة أخرى، علينا ألا نستعمل المدفع في قتال المواجهة القرية أو السلاح الأبيض من مسافة ميل. وإذا أعطينا اهتماماً لمسألة الشمولية فيبقي علينا عدم التعرّيط بأي شيء سواء أكان أسلواً أو طريقة أو وجهة نظر. أما إذا انقطعنا عن محاولة الشمولية، فعندئذٍ نسمح المجال للإشباع الذاتي بالحلول محل الميل إلى السرد. والشاعر وحده وليس الروائي، هو الشخص الذي أعلن دائماً عن حقه في الإدراك. وتلك مسألة لا تخضع إلى أخلاقيات المهنة المخترقة. ربما ببساطة مسألة تحديد فكرة عن النوع الأدبي من أجل مساعدة القارئ في معرفة موقعه. لقد تطورت الرواية كما تطورت ملقعة الحساء، وإن تكون فكرة عن النوع الأدبي (رواية مثلاً) تُعد إحدى وسائل الإيصال، مثلها ملقعة الحساء إحدى وسائل الإستهلاك. وليس بوسع المرء أن يكون مواعظاً بخصوص شكل الرواية، نحن يوسعها أن يكون كذلك بخصوص بواهي استخدامها. وبقينا أن السبيل المعقول هو أن لا نرمي جانباً العناصر النافعة ما دامت مرتبطة بشمار، إن وجدت أمثال هذه الشمار، التجارب كلها وإذا فعلنا ذلك، فلن يكون قدنا آنذاك للرواية التجريبية ناشتاً عن أسباب غير بلوعة.

الرواية في تراجع

إن أسلوب التيار قد أقحم إذاً عل أن يكون واحداً من أكثر المفاهيم الجزئية والمعمولة عن الرواية كشكل فني . ومن الواجب أن تأخذ مناقشة التيار بنظر الاعتبار الشواذ: كالرواية الخالية من الحبكة، والرواية الخالية من البناء الواضح، والرواية الخالية من قصة، والشخصية التي لا تعدو كونها مسلسل لحظات، واللحظة التي تشغل صفحات وصفحات في وصف العالم الخارجي على أنه انمكاس عن العقل المدرك، والشخصيات المنغمسة بدواتها والضائعة في مناهات الإستبطان الباطني . وتلك المناقشة لا تقتصر على الأسلوب الجديد، بل أنها تدقيق لا بد منه في جوهر ونحوم الرواية . وكانت زبلة المناقشة هي أن الرواية اللاحقة تسع كل شيء، وبذلك توغلف لها جميع الإمكانيات السينمائية، ومع هذا، وحتى أن معتب المناقشة، يتصح اتفاقاً ومن غير تعمد، عنصر الإصطناع الضرورية للفن، ويظهر من أسلوب التيار إنما هو تحقيق مضلل لواقعية أعظم، وهو مضلل لأن الفن والواقعية الكاملة لا يتساوكان . وربما يبدو قولي (واقعية أعظم) مضمناً المعنى بأن المجددين في أسلوب التيار ما كانوا يستهينوا شيئاً مطلقاً بل قدراً معيناً منها . وعلى أية حال، فالواضح أن هؤلاء المجددين قد حبسوا أن الواقعية الكاملة ممكنة، حيث أن (الواقعية الأعظم) قد تؤدي إليها . لقد استغرق الأمر وقتاً طويلاً - منذ العشرينات إلى أواسط الخمسينات - قبل أن تتضاءل فاعلية السموم التحررة من أسلوب التيار . والآن يعرف أفضل روائي عصرنا ماهية أسلوب التيار، لذا يبدو أنهم يتعاطون به بقدر معين .

في عام ١٩١٤ اعترض هنري جيمز على إدلمان أرنولد بييت على تكديس البيانات مثلاً اعترض النقاد المحدثون بالقدر ذاته على أسلوب جمع الملفات التي يتبعها (جون أوهارا John O'Hara). وبسبب اعتراضات جيمز في كتابه (ملاحظات على الروائيين Notes on Novelists) اعتراضات (فلوير) ضد (طبيعية أو واقعية Naturalism) ولا: ولكونها شديداً الحساسية ومحترقان وأعيان ذاتياً في حقل الفن العالي، فقد رغباً للفن أن يكون متفصلاً عن العالم الدنيوي، لا من حيث مادة الموضوع وحسب، بل من حيث النهج التقليدي أيضاً. لقد عرف فلوير بأن الواجب على الفن هو أن يصنع (شيئاً جديداً) من مادته، بغض النظر إلى أية درجة من الواقعية يبلغ، إذ لا شيء آخر في الدنيا يعدل في طبيعته ذلك (الشيء الجديد) وبعبارة أخرى، يكون الفن، حال خلقه، عملاً فريداً من نوعه. والظاهر أن (أرنولد بينيت) قد نسي طبيعة الأشياء التي ابتدعها. لا لأن (بينيت) عاجز من حيث الإحساس الجمالي، وهو أبعد ما يكون عن مثل هذا العجز، بل لأنه كان صناعياً محضاً. لكن يبدو كما لاحظ ذلك جيمز، أن (بينيت) قد فكر بأن مزيداً من الواقعية سوف ينهي اصطناعية الفن. ولسوء الطالع أن هذا المبدأ ذو حدين: فليس لأي فن من الواقعية أن يُنهي فنية الفن وليس لأي مزيد من الفن أن ينهي النقص الأساسي في الواقعية

ففي (السيد بينيت والسيدة براون Mr Bennett and Mrs Brown ١٩٢٤)، كانت فرجينيا وولف هي التي أشارت إلى أن وثائق بييت المبالغ بدقتها قد أدت إلى افتقاد الكثير من الأشياء المهمة: كفاعلية الروح العنيفة واضطراب الشخصية العظيم وبالمثل فقد وجدت العيب نفسه عند (جالزورثي Galsworthy) و (ولز Wills). لم يكن هذا، لأنها كانت تروم مركباً من النفوس الحساسة، بل لأنها فكرت أن بمقدور الفن التفوق على ذاته عند التعبير عن ثمرات الكشف الروحي. كانت في نقاشها أميل ما تكون إلى الرواية الدوستوفسكية منها إلى نمطها الروائي الخاص في التأمل ناملاً اجتماعياً محضاً. ومع أن فرجينيا وولف قد أحفقت في إدراك سبق رؤياها، إلا أنه لم يلاحظ غالباً بأنها قد كتبت بعقلية متفتحة عن الكتاب الآخرين

وهذه ليست هي المرة الأولى التي يكون فيها وعظ كاتب ما أفضل معنى مما تنطوي عليه تجربته.

وفي بعض الجوانب لا يتنازعها منازع إطلاقاً: فقد استقرت حل غصن طليق مزهر بالبراعة والإنطباعية والشذا والحيوية. وليس من عجب إن هي بالغت في موقفها، فالنقاد الآخرون كانوا يدافعون عن قيم قديمة يبدو أنها تسخر منها. ففي (العقل والرومانطيقية Reason and Romanticism ١٩٢٦) أكد (هربرت ريد Herbert Read) إن روايت كونراد وجويس ويروست قد عرضت (سيولة مرعبة) قائمة على الإنغماس الدائى للزاجي دون أي اعتبار للقارىء. لقد كان هنري جيمز وحده على حق إذ أنه الوحيد الذي امتلك فاصلة التيار (أما (وندهام لويس Wyndham Lewis) الذي قدّم نفسه عقلياً واتباعياً، فقد هاجم (برجسون Bergson) وجويس في كتابه (الزمان والإنسان الغربي Time and Western Man ١٩٢٧). وتساءل: ما الذي كان يجري لتبار العقل الرئيسي؟ ويبدو أن قدرة العقل على التنظيم لم تعد تستحق الإحترام: حيث أصبح حل الإهتمام منصباً على الرحولة والأطباء والحلم واللاتسجام والطايرة والموضى. ما الذي حصل كيما يطاح بالمطلق والنظام ومجموعة المصطلحات والوضوح والشفافية؟ لم لا توجد حدود واضحة جداً؟ ولوق ذلك كله، صبّ جام غضبه على الإعجاب (البرجسوني) بالفترة اللازمة: ففي كتاب (عيد الأبرياء القديسين The Childermass ١٩٢٨) وصف جيرترود ستاين وجيمز جويس بالتسكعين في عالم مائع متقلب من ابتكارهما الخاص. وفي هذا الكتاب صارت السحرية عملاً خلاقاً بحيث يستطيع المرء أن يدرك وجهة نظره وأن يتفوق سخريته.

أما (آي. آي. ريجاردس I. A. Richards) فقد طرح في كتابه (كوليرج في موضوع الخيال Coleridge on the Imagination ١٩٣٥) فكرة الشكل الناجم عن تقدم الحدث لا الشكل المقروض: ومع ذلك، لم يكن مقتنعاً بمجرد التدقيق بخلاف ما كان قد فعل كوليرج. وعلى حد عبارات ريجارد (وعبارات كوليرج أيضاً) إن قصائد (دي. إيج. لورنس) تستطيع إثارة السبيل للروائي. وفي النهاية طبعاً، يمكن

اعتبار الجزء الملحمي من (أرض خراب) اليوت على أنه شكل من أشكال الحوار الفردي عند (براونج Browning)، واعتبار (بوليسيز) مارعة نداء براعة (الرباعيات الأربع Four Quartets) ونداء على ما لاحظته رجاردر، ليس مستحسن أن نرفض تشجيع التجربة، بل المهم هو أن نوسع أفق غط الأدب الروائي دون تصيب له. ومن بين المشاركين الآخرين في بواكير هذا الجدل، نظم (بيتس Yeats) (من دونهم جميعاً) قصيدة (مصارعه الأمواج Fighting the waves ١٩٣٤) احتجاجاً منه على القانص الروحي (المتكسر فوقنا وفي ماطتنا، مذنباً الحدود سواء أكانت خطوطاً أو ألواناً). كان المرء يتوقع أن يبدي (بيتس) مريداً من التعاطف، وهو في الحقيقة قد احتج ضد نوع من الكتابة مغرورة تقريباً هذا النوع الذي تنكر لمطلعات الفن. في نظر (بيتس) كان حويس وفرجيا وولف أوغداً. أما (رجاردر) الناقد والكاتب الفلسفي، فقد حدد القيمة الحقيقية لما يُسمى (التلاشي الذاتي في الإستيطان الداخلي) وأطرى التدفق الدقيق الذي يجعل الصور (تنتقل وتسلب وتندمج).

وفي عام ١٩١٨ حلت (جوليان بندا Julien Benda) المغلانية الشديدة العاطفية على إعجاب (برحسون)، منددة بهذا الإعجاب في مجلة (Belphégor) ماعته إياه بالهرجة الأثنوية عبر القيمة بأي رجل يرغم نفسه عقلية رصينة وبالصرامة عينها وبالإسجيم معاً حول هذه النقطة وصم (أف آر ليفر F R Leavis) وسي بي سي التيار بكونه نهاية مسدودة، والإثنان - وغم إنشائيتها وذكائهما - ميالان إلى إحلاء السبيل للرواية بأن تكون مضجرة ما دامت ستكون مفهومة وأخلاقية في نهاية الأمر. ويندو أنها يسلوبان ما بين للذة والعاطفية العقيمة. وهما يعرفان لأي غرض ترمي الرواية، ومع أن (ليفر) يمتلك حساسية أعظم إزاء الأسلوب، فبر أن الإثنان يكرهان أن يريا للعزاج تأثيراً معالاً على الأدب، خاصة عندما يتولد عن هذا المراج نثر ذو خصوصية.

إن جل إعجابهما الشاغل متجه نحو الرواية دلت المعالجة الأدبية، وأن فيلاً من إعجابهما متجه نحو الشيء المضبوط علمياً والمتسامي أخلاقياً. وبالتأكيد أد

الرواية التثقيفية (Bildungsroman) لا يمكن أن تكون أحسن أنواع الروايات. حيث أن بعض الحياة موضوع أعظم إثارة من مجموعة قواعد ومبادئ المجتمع. إن ما ننتج من الرواية هو الإحساس بالحياة وبالتفقد البشري، وإن إحساساً كهذا يعدنا أكثر مما يعمل التنظير الأخلاقي الصريح. ويبدو أن هذه المسألة التي يسند لها السير جاورلر سمو في نقاشه. والغريب في الأمر، مثله مثل فرجينيا وولف، حيث يطرح تنظيرات مقنعة لكنه لا يطبقها تطبيقاً كاملاً بنفسه. والذي أعبه بذلك هو أن سمو غالباً ما يكتب في رواياته ميلاً شعرياً إشادياً واصحاً كما يحاشي السحرة والإدواء السارخ العابر المسمم دائقة بالنفس. ونحن، أما أن نتعاطف أو لا نتعاطف مع وجهة نظره الحياتية. فكون الحياة تعادل مقبلة مشط للهمة بالوسع تجليده عن سبيل المعرفة الذاتية والتواضع، أمر مضبوط إلا في ناحية واحدة: وهذه الناحية هي التي يظل فيها سمو اسيراً لحقيقة قديمة الطراز، تلك التي ربما يُطلق عليها الإستجابة إلى الاحمال، والصحيح أنها أكثر ما تكون استجابة شبه مهتية، لكنها استجابة.

وفي حين يتحدث الكثيرون من النقاد عن الرواية الميتة والمحتصرة على طريقة الأساقفة، ينبغي أن ننو على تعريف حدود وإمكانات الرواية. وما يقوله سمو يستحق التمهيد بشيء من التفصيل لأنه يصح القضية في مناصرة الرواية بصيرة إحتراافية وبدرجة من المعرفة الموضوعية التي نادراً ما تتوفر في أوساط النقاد الأكاديميين

وفي الوقت الذي أكتب فيه هذا الكتاب، ما تزال مقالات سمو المتنوعة دون جمع، وهذا أمر مؤسف، لأن هذه المقالات يمكن أن تؤلف مجلداً صغيراً يحقق إصافة ولو ضئيلة إلى رصيد المعرفة العامة كما فعل ذلك كتاب (الثقافتان The Two Cultures) في ميدان مخالف لكنه ذو صلاحي.

يوضح سمو هذا الإرباك عن طريق لغة نوعين من أنواع الرواية. فهناك النوع الذي يعقد القليل عند ترجمته والنوع الذي يفقد كل شيء تقريباً عند ترجمته: وعلى سبيل المثال أن روايتي (الحرم والسلام) و(يوليسير) تقعان على طرفي تقيض وإذا شئنا أن نختار روايتين أقل بطرفاً، فلأخذ (مدمام بوهاري) و(الأمواج) ويراوي

سوا إلى جانب الرواية التي تستطيع شدّ القارئ الأكاديمي إليها بما تنطوي عليه من تفكير تأملي، توجد الرواية التي تناسب الإخصائي الأعمى فقط. ويحاول سنو أن يقوم الرواية في العالم بصورة عامة، مرتثياً أن الرواية المثالية مثل الرياضة الذهنية المنظمة. لقد جذب الأسلوب والتركيب قطعاً ضئيلاً نوعاً ما من اهتمامه، أما الجوانب الأخرى للرواية (الحبكة والسايكولوجية العابرة والتحليل الاجتماعي والتفسير الفلسفي القدوة) فتتخذ لتبدو معها الرواية جذابة ولا غناء عنها.

وفي مقالة له في (حقول عرض الكتب في جريدة نيويورك تايمز ٣٠ كانون الثاني ١٩٥٥) يجادل بأنه يجب على الروائي أن يواجه عالم اليوم وأن يوثق صلتنا به بترويلنا بالمرقعة. ويقول بأن الرواية قد عاشت إلى تحت الأرض (وأن تأثير العلم هو الذي ساقها إلى هناك). ويقصد بالعلم ثماره التضيئة منذ بواكير القرن، زاعماً وربما عفوياً، بأن الروائي قد انتكشر إزاء هذه النتائج ويسرسل ملخصاً (الاستجابة الإنكليزية الخاصة) بصدد السيطرة العلمية بأنها:

(تلمحاً إلى نوع تافه من كتابة رسائل المفرام الخلوية على القطرسة الزائفة والحنين المريض، لا سيما الحنين إلى الماضي القريب وكأنه الموطى الأصلي الخنوي القديم، المفعمة بالتوق إلى طريقة في الحياة غير موجودة أبداً والتي إن وجدت ستكون كريمة).

هذا كلام مغالى به قليلاً لكنه صحيح عموماً. فالجمالية تزعجه لا سيما عندما تأخذ شكل غمارب أدبية كسولة والتي هي في الحقيقة ليست غمارب لكنها قروع (لهذا النوع من كتابة الرواية الذي لم يتزحج أسلساً طوال خمسة وثلاثين عاماً). وأن ما يسميه رواية الإحساس قد توقفت ساكنة، بدءاً دورثي ريجاردسن ومروراً بجويس وفرجينيا وولف لغاية (كارلسن مكللر Carson McCuller)، لأنها، وبمرارة انتحارت إلى أسلوب التيلو. ويجادل بقوله أن مثل هذه الكتابة مجرد محاولة لإيجاد اختصاص معادل لاختصاص المعلم، لكن جل ما أنتجته عاوة عن شكل لا منتظم في مطاردة الإحساس. مع ذلك، فهو يقول (في حوالي الفترة ١٩٢٥ - ١٩٤٥) كان مُسلماً به

جداً بأن رواية الإحساس ليست أجرد أنواع الفن الروائي فقط، بل أنها النوع الوحيد). وبالتالي صارت الرواية فناً هامشياً وبرز النقد صاعداً إلى القمة.

إن هذا التشخيص غير منصف تماماً والصحيح هو أن أسلوب التيار يعطي لمحتواه مجالاً واسعاً في المداعبة الذاتية، وليس هنالك من قارئ عن هو غير متحمس بحال يستطيع تحمل المزيد منه، لكن موازنة رواية التيار برواية الإحساس، أو موازنة التيار بالإحساس، وحتى اعتبار التيار جزءاً منها في أي إحساس، فيه شطط كبير. ليس الغلط في الإحساس، بل، فيما يبدو، في الطريقة المتطرفة الخاصة بنقله. إن سنو ينشد ما يسعى (أوناد الإحساس لحظة بلحظة، كما ينشد ما يُسمى بالرواية (التجريبية)، والأخيرة (عدمية النكهة كالطاطا الباردة). وهو على صواب، فليست الرواية بحاجة إلى أن تكون تجريبية أبداً كما كان عليه حالها غالباً. لكن الإحساس والتيار كانا معنا دائماً، أما أسلوب التيار فلم يكن معنا، وأن من العسير على الإحساس بلده لما قام من معايشرة بينها. ومن الواضح أن الذي أنشأ تلك المعايشرة هم الأسلوبيون المقصورة أعمالهم على فئات قليلة بعينها والذين يبدون بالكثير إلى جاني التسمينات. حيث كانت الدوافع والحوافز إجتماعية وفردية. وفي حالة من التمرق بين الفور بالشعبية واحترام الذات الخاص، اتكفاً أشخاص الإحساس على دواخلهم. وفي النهاية، كما يشير سنو، يفلح الروائي (أو أي شخص خلاق) بإقناع نفسه بأن من المرحب أن يختلج ما بين الفن والجمهور. وعندئذ يتبع الإنتاج الثقافي هذا الاختيار.

يبد أن سنو يقول بأن الموقف لم يبلغ بعد هذا الحد. وفي تأييده لحملة (وندهام لويس) المشعواء على تطرفات الرسم التجريدي في مقالته (عفريت التقدم في مجال الأدب)، يصرح بأن (التطرف الأحمق... هو الاستكشاف النظري للحقيقة الزمنية) ومع كوننا قاندين على التطرفات، فإن ذلك لا يعني أن التطرفات تستحق التبل. (وبالطبع يطبق هذا أيضاً على بيد سنو الخاص لرواية الإحساس)

بعد ذلك، يحدد سنو عدداً من الروائيين الإنكليز ممن لا يبدوون (اهتماماً

رواية الإحساس أو بالرواية الطليعية *evente grade* على مدى عشر أو عشرين سنة خلت)، من أمثال: (دورس لينغ *Doris Lessing*) و (وليم كوبر *William Copper*) و (أمر همفريز *Emyr Humphreys*) و (فرانز كنج *Francis King*) و (كنكزلي أس *Kingsley Amis*) و (جي. دي. سكوت *J. D. Scott*) و (برجد بروني *Brigid Brophy*) و (جون ويللي *John Wyllie*). ويقول أن هؤلاء الروائيين لا ينكمشون من المجتمع: وموقفهم إزاء فهم أصله بكثير من موقف من سبقوهم مباشرة). لكن هل أن موقفهم (أصله) من الموقف المعبر عنه في (القرى، الإعتيادي *The Common reader*) أو في مقالات دورتي وجارمن؟ إن الموضوع الأوثق صلة هو موقف الفنان تجاه نفسه أي ماحو مقدار الإنغماس الذاتي الذي يشترك مع مقدار (المحاكاة)؟ لقد انغمست فرجينيا وولف ودورتي وجارمن انغماساً ذاتياً فائقاً بلغة وسط إجتماعي محدد. ولا يعني ذلك أنها واجهتا الحياة مواجهة أقل، لكنهما بوصفهما الحياة، قد هيئتا لأمرجهما الخاصة ميداناً أرحب تقريباً. وعليه نجد أن محاكاتها للحياة تتميز بالطابع الشخصي، وإنما وإن نجد ذلك ينبغي ألا ننكر على الروائي حقه في نوع خاص به من التركيب أو الأسلوب الشري المتميز. وتبدأ المشكلة عندما يحدد الروائي (أو الفنان من أي لون كان) هويته بالإنحياز إلى الفن أكثر من الإنحياز إلى المجتمع، أو بالإنحياز إلى المجتمع أكثر من الإنحياز إلى الفن: وسواء انحاز إلى هذا أو ذلك فهو خطأ، ثم أنه ليس هناك طريقاً واضحاً موصوفاً. والفن الذي نفهم على أفضل ما يكون المهم هو الفن الذي يزدهر عادة وسط التوتر الكائن بين هذين الموقفين، وهو الفن الذي يمتلك عادة شيئاً يسيراً من كل منهما. والمسألة هي ما هو الشيء الذي يكون الفنان متصلاً إزاءه فرجينيا وولف متصلة بما فيه الكفاية في مواجهة الحقيقة، لكنها لا تنكر على نفسها شيئاً من الإنغماسات الأسلوبية. وعلى عكسها يكون متو متصلاً بما فيه الكفاية في إنكار الإنغماسات الأسلوبية على نفسه، لكن من دون التصريط مما يعزز الأسلوب من شاعرية غنائية أو تهكم. إذاً، لا عجب، أن يكون صارما على رواية (إلى الصار *Loth high house*) وعلى كتابة التيار عموماً. والحقيقة أن ما يتطلب عناية فائقة هو أن يتخذ الروائي العمل في أحد

الطرفين بلا ادعاء في أن هذا الطرف صحيح جداً فيما يبدو الطرف الآخر خاطئاً. إن ما بين فرجينيا وولف وسنو من عناصر مشتركة، على صعيدي النقد والروايات، هو أكثر مما توحي به صياغتها للبداية للطرفة. والشيء الكثير من هذا القليل بين في ختام المقالة التي سبق لي أن اقتبست عنها. وإذا تركنا فروقات الخلفية الاجتماعية والعلاقات الأدبية جانباً، فإن مطالبة سنو برواية البيت يستفز اهتمام فرجينيا وولف للنصب على شريحة خاصة من المجتمع. وفي محاولاتها الخاصة بحل هذه الرواياتان نفسها تحديداً متساوياً تقريباً، ومع أن طرائقهما تختلف بشكل ملحوظ، لكن كلاهما لم يكتب عن المحيط حياته، لم يتألف هو ولم تتألف هي معها. فسوف يمتلك فكرة واضحة عن موضوعه الخاص وهو مؤهل جيداً للتعامل معه. وهذا الخصوص يقول.

(... تنفس الرواية ببله الحرية في حالة واحدة فقط، وذلك عندما تمتلك جلوداً لها في المجتمع. وذلك هو الدرس الآخر الذي تعلمناه من الطريق الجمالي المسدود Cal de sac. فالإحساس غير كاف، حيث تشكل روايات المستقبل القريب وروايات عصر اللمرة هجوماً على علاقات الناس مع يتهم. وسوف يكون المحيط متاعياً معقداً تعقيداً مركباً شديداً لمجتمع تقني، لكن المشكلة الثابتة، هي المشكلة للسمة بين الإنسان).

وعلى الرغم من ذلك، لا يتحدد المجتمع بأنه هو الحياة بالضبط خارج مجاميع الناس المحييين. فإنا جميعاً منسجون في المجتمع سواء أكان في عصر دورنا أم لا. وفي حيواتنا وكذا في جهودنا الخلاقة نحن ميالون للإنتقاء: وليس بوسع أحد منا أن يرسخ نفسه في كل موقع. فرجينيا وولف قد رسمت نفسها وبقوت كلكم، أما سنو فقد اقتلع نفسه، لكنني لا أظن أن مساحة إحاطته بالمعرفة أرحب كثيراً من مساحة فرجينيا وولف. وهما يكدان أن يكونا من مستوى واحد في مجال البصيرة النفسية: فسوف يتعرض حساسية بأقل مما تفعل هي، لكنه يجلب الإكتئاب جيداً إلى الكثير من حالات العقل للعقبة. إنها تحاكي هذه الحالات أما هو فيحددها: ورون (تعليمه

لنهاهي المقعد تعقيداً مرتجاً شديداً) و (المفوضها الذي مهما كان مقطوعاً غير مترابط في الظاهر، يوجد تشابه بينها: إذ تظهر حالات العقل المعقدة عند كليهما، والإنسان مهتمان بالتأثير. . تأثير المحيط

فلا الإحساس كاف ولا الحقائق كافية. وعمل رأس ما يحتاج إليه هو الإحساس المزود بالمعلومات جيداً والمعبّر عنه بأسلوب غير ذي التواء شديد. وليس هذا بالخلم المستحيل، لأننا نجده متحققاً على الأقل عند دوستوفسكي، وبما فيه الكفاية غالباً عند رعب من الروائيين الآخرين ما يشجع غالبية طموحه من تنقصها المعايير على الالتزام بما والتي هي، على أية حال، صائبة وسهلة المثال. ولو أضفنا سنو إلى وولف لحصلنا على شيء يتطابق مع مفهوم (جايكوفسكي Tschalkowsky) لمعبّر عنه في رسالة منه إلى (ناديجا فون ميبك Nadedja von Meck) عن الحياة، بأنها اختيار دائب للواقع الصعب ذي الأحلام الزائلة ودي السعادة المتلوية السلطان). إن هذا المفهوم الذي استبطه جايكوفسكي (كمهاج) للحركة الأولى في سيمفونيته الرابعة، يجعل المرء يسمي أن يشتمل اهتمام سو الخاص بحقائق الحياة الصعبة الخاصة بالبحث عن القوة، التجارب (الرائلة) أيضاً التي تنقلها فرجيا وولف إلى القارئ بدقة مضاعفة.

وعندما استأنف سنو تحقيقه في ملحق التاييز الأدبي (١٥ اب ١٩٥٨)، صرح بمزاجية معتدلة (أنا لا أعتقد، ضمن إطار المستقبل المنظور، أن الرواية بخاصة أو الأدب بعامة، يجدر بها أن يعترها عن حياة العصر الثقافية). إن الروائيين العقلاء يتجنبون التركيب الحسي للنفس بالذات والذي (هو عالياً وليس دائماً، مزيج فريد من العامة المبكرة واللغة الشعرية المتسعة بأناقة متفحمة، ومقدمة بنعمة أقرب ما تكون إلى غمغمة الثمل). لاحظ النبرة الأخلاقية المتوعدة: إنه يريد للرواية أن تتحرر من حشو الكلام السوقي الذي يعرفه نقاد (التركيب - المداعب)، ملخصاً ذلك بقوله:

(إن الرواية عبارة عن تنظيم كلمات. ولا يمكن الحكم على قيمة هذا التنظيم بشيء سوى بالمعيار الجمالي. ويوجد معيار جمالي واحد فقط. فتظيم الكلمات

هذا، أما أن يوجد أو لا يوجد، كملازم للرؤيا الشخصية فإذا نظمت الكلمات تنظيمًا جيدًا بحيث تكون ملازمًا دقيقًا، تكون الرواية حيلة. فلا صلة وثيقة لما نكون عليه الصورة، أو لأي شيء تحكيه لنا عن العالم (الموضوعي) الخارج، أو أن ما تحكيه فيه أي تطابق مع الحقيقة الموضوعية.

وهنا، نقول سنو، تكون اللارواية، التي بشرت بها رسائل فلوبر، ونصورها جويس و (أيتالو سڤو Italo Svevo) في (تريست Trieste) قبل عام ١٩١٤، ولدانها (ريمو رادجيه Raymond Radiguet) بأعمالها انتحارًا حيا ومن الأشياء التي صدمته واعتبرها عقيمة، هي ابتداء أسلوب وطريقه لا غاية منه سوى ابتداء هذين (وأساس ذلك، طبعاً، يكون في المقارنة الساذجة مع فن الكلاسيك اللاتين لشيء). وهذه هي النقطة التي أشار إليها في مقالة عام ١٩٥٥، حيث قال (التطرف الأخير). هو الإستكشاف النظري للحقيقة الزمنية. فاللارواية لا إجتماعية: لأنها تحمل جميع العلامات، لكنها ليست بشكل أولي استجابة ثقافية أو فنية، لكنها استجابة إجتماعية. ويذهب أبعد من ذلك، لأن اللارواية - التي هي حقاً محاولة لتلبية إرضاءات شعرية من نشاط إستراتيجي أساساً - تنشأ عن استجابة بجدها في التسمينات. كان ينسج حذراً في غميره بين الشعر (الشائع) والشعر (الصادق)، فقد كان ينقص الجمهور الدوق وكان المثقفون الجدد سوقيين كالأميين أما رحل الذوق الأصلي فقد نأى بنفسه وانكب على صقل عطرته جيداً. وهذا يلي تفسير سو:

(توجد أعراس متزامنة للمواقف في الأدب، وكلها تقريباً حديثة تماماً، وعبر مترابطة ظاهرياً تسع من مصدر واحد. هذه الأعراس هي. المفهوم الرومانطيقي للثقافة واغتراب المثقفين وهالية اللارواية وطرح الفكر التعميمي وكراهية الثورة العلمية الصناعية وتأمين التجديد اللغوي والرغبة في الإنكماش خارج المجتمع وتلاحظ أمثال هذه الأعراس المتزامنة ناشكهاها الكاملة عند كتاب من أمثال (بي. إي. هولم T. E. Hulme) وجويس وبلوند. وتلاحظ في قطاع ملحوظ من الأدب التقني أثناء النصف الأول من هذا القرن).

ويسترسل في مناقشة مسألة تراجع الفن واحتضان الأمزجة له، هذه الأمزجة التي وجدت في (تمعد النظام الاجتماعي) الكثير مما لا يطلق. لكن بالطبع (وهو لا يقول هذا) إن التزوة الإنقلابية ليست بالشئ الجديد، وبساطة يوجد في الوقت الراهن الكثير مما يجب الفرار منه ومن ثم صب اللعنة عليه. لقد ملأت وسائل الإعلام الجماهيرية الهواء المحيط بنا، وصار الملوء سلعة نادرة، وهذه الظواهر تؤثر بشكل ملحوظ على الإختلاء الضروري للفنان الخلاق: فعندما ينكت الفنان ليؤلفه، فهو واع بالضرورة بتيار الحياة الفسيح المتدفق خارج جدران غرفته. وإذا كان لدى هذا الفنان الإحساس - وهذا هو ما عليه كما يلعب سنو - بأن القدر العظيم من هذا العالم الحديث قد قام على سادى خرقاء منشوشة، عند ذاك يحاول خلق عالمه الخاص من الكلمات والأشكال والعلامات. وما يفري العديد من الكتاب بتجديد مقصّر تأثيره على فئة قليلة من الناس، هو الحافز إلى طلب النقاوة، والآن يقتحم علم الاجتماع شوى الرواية القديم ويحاول النقد الأدبي أن يصير علمياً. ويحس الشخص الخلاق المساء بكونه مُزاحاً عن مكانه: وأن إحساسه بالحقيقة لم يعد سليماً في عالم الواقعة.

لكن ليس من الضرورة بمكان أن يكون هذا الرأي قائماً. وكما يقول سنو، فالأدب - ولا سيما الرواية - يستطيع دائماً أن يجد لنفسه شيئاً ما جديراً بالإعجاز، شيئاً يستطيع إنجازه بشكل مُرضٍ. ويقول أيضاً:

(يوجد اندماج خاص بين التفكير التنقيضي والتفكير التأملي والتفكير الأخلاقي، وهذا الاندماج هو الذي يناسب الرواية خاصة، وهو لا يزال الطريق الوحيد المفتوح أمامنا لاستكشاف جوانب معينة تضم أكثر الجوانب أهمية سواء للحالة الفردية أو الاجتماعية).

أعتقد أن سنو قد بالغ في ذلك كثيراً: إذ تشمل للمضامين الكاملة لهذا التركيز رواية الإحساس: حيث لا يستطيع عالم الاجتماع أو الطبيب النفسي ملاحقة الحالات المروعة للعقل. فعمل الأدب هو تسجيل الإحساس وعمل الرواية هو

استكشاف إحساس إنسان في مجتمع ولا يمكن للطريقة أن تكون دائماً حاضرة لنظام معين كما يريد لها بعض النقاد، ولذلك لا يمكن لها أن تكون غالباً ذات خصوصية مميزة. ويؤكد سنو على ما لتفكير الرواية بالتجربة من أهمية: لا من حيث تقديمها للتجربة بل من حيث استمرارية عرضها. وذلك هو ما حاول بروست، وبروست نقيض جويس ويقول سنو، أن (أنثوني باول Anthony Powell) وحده الذي احتضن تجربة بروست، لكن روائي الحقب الحديثة من الإنكليز لم يحتضنوا على الأقل المذاهب الطبيعية أو الرمزية. وعوضاً عن هذه المذاهب، وهو ما يستحسنه سنو، فقد حرّبت (دورس لسنغ) الرواية الحقيقية، وأظهر (جراهام گرين) بأن الرومانسية السفسفانية -نسبة إلى ستيفنس- يمكن أن تُمنح معان مختلفة، واكتشف (إيفلين وو) و (وليم كوين) و (كيسلي أميس) الرواية المرئية المفعمة بالحياة المطورة من قبل (وليم جيرهاردي) الذي كان قد أحدها عن (تشبثوف)، ومارس (جويس كيبي) روايه (وجهات النظر العديدة) وهذا النوع يمثل نوعاً ما مادة نشطة إنعاشية أميل منها إلى الصخب والسخرية لا إلى رواية تحليل الإحساس ومن الواضح أن هذا النوع من الكتابة يرهض بشعور ذاتي تألق الجمالية المصنوع به ذاتياً. ومثل هذه الكتابة مثل اللارواية المزعومة، أي أنها استجابة اجتماعية، وهي تحفزنا إلى الرجوع بنظرنا إلى نهاية القرن التاسع عشر ونحن لا نستطيع أن نعثر الرواية الحديثة ما لم نستعد إلى أذهاننا أصل المواقف في القرن التاسع عشر والتي تحاول الرواية الحديثة اجتثاثها والتي يرثي لها سو

الرواية في انكماش

لا تنقيد رواية الإحساس بأسلوب التيار أو بالتيار ذاته بقدر ما تنقيد بالرأي الاجتماعي أو التجريدي. وبشكل رئيسي، تتطلب رواية الإحساس الكامل ثلاثة مفاهيم: المفهوم السايكولوجي العميق الكامل والمفهوم الاجتماعي والمفهوم الدنيوي الديني التجريدي، وحين يقل لعب أحد هذه المفاهيم لدوره، فمن المحتمل أن تولد رواية محفرة للذهن لكنها ليست بالضرورة ملائمة. وإذا استرسلنا في استخدام كلمة (إحساس) استخداماً قاطعاً، فعلينا أن نلاحظ بأن هذه الكلمة قد عولمت يانصاف لكنها لم تتحدد تحديداً دقيقاً. ولكي يحلول الروائي نفسه إنقاذ الإحساس من صيرورته حقياً وقاسياً ولا مفهوماً، يجب أن يقدم أكمل ما يطبق من وصف للإنسانية. وكلمة أخرى لا يكون هذا بتقنية الروح في هتاة الإنعماش الذاتي وحسب، ولا تعديل ضروب السلوك صوب النبل واللفظ وحسب، ولا بتلخيص الإحساس كله تحت عنوان الخوف *Agony* أو الخشية الدينية وحسب، لكن بكل هذه الأمور جميعها وليس الإحساس حكراً لفئة اجتماعية دون غيرها، أو لمتعصب دينياً. أو لانتزاعيين، بل هو جامع الإمكانية العاطفية، ومن الممكن تصويره تصويراً لا نهاية له، بناءً على قدرة الروائي على خلق الشخصيات. ولا يستيع الإحساس أسلوب التيار بقدر ما يستيع رواية السلوك، لكنه ظهر فعلياً في تلك الروايات، وإذا لم تسف الرواية ذاتها، فلسوف يستمر الإحساس بالظهور في الأشكال المعقدة منها.

والنقطة الرئيسة هي أن رواية الإحساس عبارة عن رواية إحساس

الروائي الخاص . فلذا كان ضيق الإحساس ، كذلك تكون روايته . وأنا لا أعتقد أن باستطاعة أي روائي كان أن يكومس رواية كاملة أو روية سلسلة بسق صائح . لكن هذا هو ما فعله كل من سنو وأنتوني ولورنس داريل بطرائقهم الشخصية . فليس مباحاً وجيهاً ، لأن الناحية الذاتية تعلت على الناحية الاجتماعية ، أن نسمي لتغليب الناحية الاجتماعية على الناحية الذاتية ، أو أن نزع من العالم عدد مجموعة قوانين إجتماعية . ويكون الخطر الكبير هو أن أولئك الروائيين الإنكليز أمثال: سنو ويلول وآسي وكوبر وفورمس ليستغ (ونانسي متفورد Nancy Mitford) ، لم يطرحوا الناحية الذاتية ، بل وقفوا عاجزين عن طرح الشيء الأسطوري العام تميزاً له عن الشيء الأسطوري الإجتماعي . خلاوة على ذلك ، أن شرط وجود الإنسان يكون في موقع الإنسان في الطبيعة ، ويحدد موقع الإنسان هذا بشروط روحية بقل ما يتحدد بشروط إجتماعية . ففي رواية (الطاعون The plague) ، يحدد (كامو Camus) شرط وجودنا بعبارات تمهيدية ومزاجية معاً ، ومع ذلك لا يقتنع المرء بأن شخوص روايته هم من الناس . إن رواية (جائسي العظيم The Great Gatsby) لـ (سكوت فيتزجيرالد Scott Fitzgerald) تطرح شريحة من الأسطورة الإجتماعية ، ومع ذلك لا نستطيع أن نلمس أبداً العمق الداخلي لذات (جائسي) . وبالطبع ، بما أن الفن لا يستطيع أن يكون شمولياً وجب عليه التقاء العيّنات التي يستخلص التعميمات منها في النهاية . غير أن تكديس الحقائق الضرورية ليس مثل إيصال جوهر عقل أو روح شخصية . وإن روائياً عظيماً مثل دوستوفسكي لقاتر بما فيه الكفاية على الإبحاء بالصورة الكاملة التي لا يستطيع ذكر جميع تفاصيلها .

إننا بأمس الحاجة إلى دمج جميع طرق الكتابة الروائية . وليس بوسع أي روائي مخلص أن يفصل فصلاً واضحاً رواية المحيط البشري عن الرواية الأسطورية : فالمعرفة بصادات الكائن الحي وارتباط هذه العادات بالمحيط تؤدي إلى الربط الحميمي بالصور الضخمة الجذابة ، للناحية معنى لحقائق الحياة المألوفة . فخلق الأسطورة هو جزء من البيئة وهو جزء من العادات التي يدورسها علم البيئة . وعلم

البينة ذاته يضع الأساس لصور جديدة عابرة. ويوجد شيء مشترك بين فكرة سنو عن (الرجال الحدم) وبين الفكرة الزولوية - نسبة إلى Zola - القائلة بأن المطر لا شيء سوى دموع آله مطري يكي طائراً ميتاً. والوصف يكون بالشرح، أما التلخيص بوصف تصنيفي فيؤدي إلى سيطرة جزئية. وعندما يفرض الروائي المحدث الباطية اللامتنظمة والطرائق المختلفة بماء فهو يحاول خلقاً أسطورياً اجتماعياً والذي يعود به عند العجز في التقييد اللغوي، القهقري إلى الباطية

لم يكن سنو هو الروائي المملوس الوحيد الذي وقف إلى جانب المحاسن القديمة الطراز. فهناك (أنكس ولسن Angus Wilson) الذي كتب في ملحقة التايز الأدبي (١٥ آب ١٩٥٨) عن (التنوع والعمق Diversity and Depth) ليفصل رواية كرواية (مرتفعات ودرنج Wuthering Heights) عن عمل وتقليد كل من: (جين أوستن Jane Austen) و(تاكري Thackeray) و(جورج أليوت George Eliot) و(ترولوب Trollope)، وهؤلاء جميعاً استطاعوا امتلاك السيطرة على الانتباه الحاد للرجال والنساء العاملين في الشؤون العامة، وللتناس الذين استمروا المسؤولية في دوائر الدولة والقانون والصناعة والخدمة الاجتماعية... الخ) ومن باب الإنصاف، يمكن اعتبار الرواية، بلا أدق شك، بأنها شكل من أشكال الخدمة العامة حتى في مهاجتها لوضع الأشياء القائم. لكن، بالمثل، ليس بالإمكان تفصيل الرواية فصلاً متناسباً مع (رجال ونساء الشؤون العامة) يالها من عبارة طنانة! وهنا، في رواية (الرجل الملتزم Committee-man's novel) يجرب المرء تنوعاً مبدئياً: حيث لا رومانطيقية ولا انطوائية ولا تائق أسلوب ولا انعطافات حادة ولا غموض ولا حيال جم وحتى لا قليل من الذكاء فكل واحد يقول يجب أن تكون الرواية جادة: وما كان لمن مكان الصدارة يجب أن يعود إلى المؤخرة. فالموضوعات (الاجتماعية) وحدها تفي بالغرض: ونعتبر (مرتفعات ودرنج) كنمط زائف، وهم يوثون لما فيها من روح فردية. وليس غريباً مثل هذا الموقف ما دام يعكس عن مجتمعنا الراهن الذي يطلب فيه من كل فرد كيف يفكر وماذا ينشري وما يستمتع. وطبقاً لما تجادل به الحجة الاشتراكية، لو أن الناس

يفعلون ما يطلب منهم فعله ، فلسوف يفعلون أفضل مما يفكرون عم بفعله ، فعندهم أن الأخ الكبير Big Brother يعرف أحسن من غيره . كذلك يفعل العلم : حيث أنه طور وصفات التقدم وبوسعه وضع وصفة للحياة الطيبة . ومن بين أمثال هذه الآراء تأتي فكرة الوسطية الرائعة . فالأدب ، وهو متهمة مغامرة مضللة ، يجب أن ينظف ثغماً ، وينقي عدم السماع للعصاليين بالكتابة قطعاً ، ويجب أن تكون الرواية واضحة وعقلانية وتوجيهية . وليقلد إلى خارج النظفة بالجانب الآخر للفن ، وذلك هو عنصر المروعة ، ويجب أن يكون الفن مسؤولاً ويجب أن يقدم مساهمة إلى النظام الراشع ويجب أن يقدم التوجيه الضروري البديل إلى (رجال ونساء الشؤون العامة) . ألا بُعداً للرغبة للحظة في التعبير الذاتي ، وألا أملاً بالتعبير المحامي . إن تلك المقترحات القوية الرجوع الخاصة بالفن ليست جديدة ، إنما الجليد هو الدور الذي يلعبه مشرّع الرواية المعترف به ، والشعور بالذنب الذي يبدو الآن مصاحباً لقضية التعبير الذاتي .

إن جميع الكتاب المحدثين على اختلاف مشايرهم يصرون جداً على أنهم هم المحافظون الاجتماعيون على النظام . فلنترى تحدث عن (مسؤولية الكاتب)، و(Brecht) يتم بالتوجيه الذي تمنح واللغة التي توجهه، وكما هو يناضل من أجل فكرة العدالة، وسنريد رواية ليست لا مسؤولة. ويدعو كما لو أن المهم الاجتماعي بتجنب الناس من أن يصيروا أنماطاً الذين قد أدى تدريجاً إلى التزام من نوع خاص. وعندما تكتب قصد تشيط العقول للهفلة بوسائل الإعلام، لكنك تنتهي في النهاية بوصف علاج صادم صرامة للرص، قلل أين تكون قد وصلت؟ ومن المؤكد أن اللب هو التعبير الجوهري عن فكرة المرء، فما بالك إذا كنت كاتباً، وفيك شوق شديد بأن تلعب قليلاً في عملك الأدبي، وعندئذ ما هو مقدار الخير الذي يستطيع هذا العمل أن يفعله للآخرين؟ ذلك هو التجاوز لحدود القوانين الطبيعية. فكيف لرواية لا يستطيع الروائي أن يستمتع بكتابتها أن تمنح النعمة للآخرين؟ فبوسع المرء أن (يستمتع) حتى بالفكرة الخزية: وفرض هذا الاستمتاع يقوم الأدب. إما أن يكون هذا التعبير عن فكرة حزينة (لو هزلة)، شيئاً مستحسنًا

اجتماعياً ، فيما لها من مسخرة بالفن

والمشكلة هي أن الأدب يجب أن يساير العلم وأن يكون بحوزة الملقنين. ويعرف الكتاب جميعهم هذا. فما يقرهم. الجمالية والشكل النقي والتجديد والخصوصية والإنعزالية والتسلية اللاتعليمية، لكن ما يشدهم بقوة إلى وراء : أشباح الأخلاقية والواحد والوضوح الفني والعقدة الدبية المتواضعة. وتلك ضروب للقلق في مرحلة مقد أدبي، ألقت فيه القضايا الموضوعية البعيدة الصلة من الموضوع والتاريخية المغلفة، مبدأ المتعة (أقصد المرح). والأدب المنجم مع الأسس المنطقية الملائمة، هو الأدب المناسب إدخاله على المناهج الجامعية. لا سيما في أمريكا، فالتقاد يعالجون الأدب من روايا ضيقة صغيرة، والمتعلمون، بشحنهم الأساليب النافعة إلى أبعد مما تطيق، بطورون: النقد الجليلد ونقد الأسطورة والأدب كمييار سايكولوجي Literature as psychometry وكجناس تصحيفي Logograph وك Logology و Literae inhumanaiores ولا شيء يسيء إلى الدراسة الأدبية غير الشعور بأن نتاجاً مصطنعاً قد أفرغه رأس شخص عديم الترتيب ومنغص ذاتياً. كان (برانديللو Pirandello) يعلم ما الذي يجري؟ ففي مقالة له بعنوان (المسرح، الجديد والقديم) في مجلة (Saggi، ميلان ١٩٥٢)، أعد جواباً كاملاً لواقع الوصفات:

(يبدولي أن كل شيء جلبي وكل موقف نقدي وكل نظرية، في ميدان الفن، يتعرض باستمرار إلى خطر إفساد نظامه وانقلابه رأساً على عقب أو أن يفضى حائراً إراء العمل الأدبي المبتدع المضطرب المظهر، في حالة الإستمرار على إعطاء الفروض وتطورها بانتظام ويتجريد، على شكل أوليات ونتائج، سواء تمت مناقشة الفروض والتطورات طبقاً للمعايير العقلية أو الأخلاقية، أو حتى إذا نوقشت من وجهة نظر جمالية...).

ينبغي كتابة تلك الجملة الطويلة المقتعة في الأنظمة الأساسية لكل كلية أداب. فالنفس يقتدر حتى نفسه، وإن قواعده الوحيدة هي حدوده، وليس لأي فدر

كان من الضمير الاجتماعي أن ينبر أياً من هاتين الحقيقتين. ومن العبث أن يقترح جدول أعمال للفن لأنه لا يوجد شيء اسمه (فني اللجنة Committee art) فالطرائق القديمة (الحكمة والحبكة الثانوية والترقب والترتيب الرمزي المباشر للأحداث) ما عتداً تكرر إثبات حضورها بين حين وآخر، لأن طبيعة الفن ثابتة وإمكاناته محدودة؛ وإن أمثال هذه الطرائق لا يمكن أن يُقضى عليها بالتراجع لأنها (معقولة) أو لأنها تمت إلى نواحي عريقة. وللأسباب عينها سوف تنقلب الرواية أحياناً إلى شعر رديء أو إلى علم اجتماع رديء، وفي هذه الحالة لن يؤدي سردها إلا إلى أحد أمرين: أما شعر رديء أو علم اجتماع رديء.

وسبب آخر، بما أن الفن فن - وليس ملهات مدنية أو عمومية - فلسوف يفشل على الرغم من امتلاك خير الأغراض المقصودة عليه. إن شخصية (لويس البيوت) عند (سو) كشخصية (كافن ستيفنس Gaven Stevens) عند (فولكر) ، وشخصية (مارثا كويست Martha Quest) عند (دورس ليسنغ)، وتمثل هذه الشخصيات أفكاراً جيدة لا يمكن أن تتحول إلى شخصيات من الممكن تصديقها. فتلك الشخصيات الثلاث شخصيات ضبابية ولو لأسباب مختلفة. وإن فكرة وضعهم في رواية تنقيية فكرة صائبة بكل وضوح، إذ أننا بحاجة إلى مشور لا يكسر الضياء بشدة. لكن لفرض التبريرة الكاملة لحضورهم المائل كان يجب أن يوجلوا في علم الفن الزائف، وهم مطبوعون نوعاً ما في اجتماع الصدى والمحاكاة الذاتية. وهم يحكون لنا الشيء ذاته الذي يفكر مؤلهم بأن تحكيه لنا الرواية؛ لكن هذا لا يبرر وجودهم بجالي، فإذا كان الروائي منظوراً أخلاقياً وجب عليه أن يتذكر دائماً أن مواظته المخلصة ينبغي لها أن تزدهر في عالم الابتكار ولا ينبغي الأخذ بهذه المواظم بأكثر من كونها ممارسات سائلة. أما ما هو القدر الذي نأخذ منها، وما هو القدر الذي نأخذنا مأخذاً جاداً، فيعتمد على قوة حيلة الروائي، وهذه النقطة تتطلب مني العودة إلى موضوع الأسطورة.

لكون الأسطورة غريبة ووهمية وهذا ما ينبغي أن تكون عليه، فغالباً ما تكون أكثر إقناعاً من الواقعية المزعومة أو الوثائقية المجربة. وهي في محاولتها (طرح

النقاط)، أخلاقية كانت أو سواهها، غالباً ما تطرحها بمزيد من القوة وذلك باجتنابها (المحاكاة) لصالح اقتناص التعبير المجازي. والمهم أن ردة الفعل ضد التدفق حمزت الروائيين، بتحايلهم الواقعية الدقيقة، بأن يحولوا التعميم عن طريق الصور المولودة في غيلائهم وأمزجتهم. ومن الحق أن يتجنب الروائيون الأسلوب والتركيب الشخصي المميز لسبب بسيط، ألا وهو أن بعض النقاد قد أبدوا إعجاباً بتدقيق تراكيب معينة. والقصة ليست هي الشيء الوحيد في الرواية: فهي عملة Kenyon (في شتاء ١٩٦١) ناقش (سي. بي. سنو) إلى جانب الرواية التي يرى فيها الإنسان نفسه بحميمية كلية في وقت واحد بعيد، كما يرى في اللحظة ذاتها كما لو أنه شخص آخر، وتطرح هذه المناقشة حقاً القضية من أجل أسلوب دقيق مرن قادر على التهكم المؤدى ببراعة. إن أسلوب التبار يعيق محاولة كهذه، لكن أسلوب فركتر الكثيف المسهب (والذي تحميتاً يتعرض لتقدمات مسو ضد التركيب المخرف) لا يفعل ذلك. ويدأب سنو على تحديد أحد اهتماماته الرئيسية كـ (علاقات القوى للرجال في مجتمع منظم) قائلًا: (يجب أن نفهم كيف تجري أمور الدنيا، حتى إذا استلكت الفرصة تكون قد جعلتها تجري بشكل أحسن) وعليه فإن ما يكتبه حقاً يقع تحت عنوان الوثائقية، وهكذا يرجع بنا إلى (بلزك) و (دزارائبي) وكذلك إلى (جودون God win) في رواية (كيلب وليمز Caleb Williams) و (ترولوب) في رواية (فاينزفن Phinca Finn). إنها لحظة صارمة وجديرة بالاهتمام حقاً لكنها تدعو لتحليل رجال ذوي مكانة عالية وهم في أثناء فترات حيوتهم الحاجة كما تدعو لشرح دقيق لأفكارهم السارحة سواء في ميدان العمل أو خارجه. وربما قد يعتقد المرء أن الطرائق الدقيقة في خطة كهذه أوتق صلة بالموضوع مما هي عليه عند (جالرورثي) و (أرنولد بينيت)، وهناك أشياء مشتركة كثيرة بينه وبينها.

وليست المسألة مجرد إسهاد للتحليل الدقيق غير الشعري، بل هي مسألة إفادة من جميع الأساليب لكي يكون بالمقدور إيصال أكثر ما يمكن من حقائق الرواية. فتجاهل الإحساس والتأثير واستخدامات التهكم، تنزع بكل تأكيد عن الرواية سلاحها، هذه الرواية التي تزعم لنفسها وضع للتصريحات العامة عن (علاقات

القوى). إن شعوري الخاص هو أن (لويس البيوت) عند سنو أكثر ما يكون ملكية منه شخصية مستقلة بذاتها وهو لا يبدو كونه مجرد مصفاة سيطرة. ومع هذا، ولطالما تركت وصلاتنا الخاصة بغية تثبيت درجة شعوره بالذات. فلويس البيوت هو الذي يصنع التفسيرات عن الرجال الآخرين، لكنه لا يبدو قطعاً وهو يختار ذاته على أساس توكيدات النظرية. ومهما كان الأمر، فهذه التفسيرات تطبق عليه، ويجب أن نحس أن كان يدري بهذه الحقيقة أم لا هل أن سنو يعرضه علينا متقصداً دون تعليق، أم ببساطة، لأنه ليس مثلاً لملاحقة موضوعه إلى حد أبعد؟ كان يمكن لهنري جيمز أن يتوقع سؤالاً كهذا، واعتقد، كان يمكن لفرجينيا وولف أن تتوقع هذا أيضاً. وللمرة الثانية يجب أن نعترف بأن (رواية القضية these) تطرح في الغالب الأعم بأسلوب الأسطورة، فائدة علم النفس ورواها ظهرياً. وسنو أقرب ما يكون إلى القصة الرمزية ولو أنه يرتاب في ذلك. لأن القصة الرمزية تمحو الشيء ذاته الذي بطوره سنو عند بروست، ذلك هو: (الذكاء للعقل بلا كليل). فالقصة الرمزية والأسطورة تعبران عن نفسيهما ولا تحتاجان إلى التعليق وتقدمان تسهيلات خاصة كيما تكونا مقنعتين في طرق موضوع الإنسان في المجتمع.

القسم الثاني
عَوْدَةُ النُّغَيْرِ الْمُتَوَاصِلِ

- ١ -

انتكسرا

أ- أوهام الحقيقة

- ١ -

إن الطفل الذي يلعب لعباً كثيراً على هواه ينتهي به لعبه إلى محادثة نفسه . وبالمثل ، فالكتاب الذي يطيل النظر إلى باطنه ، رجاء ، بملاحظته لداته الأصلية أو (جوهره) ، يلدأ عذباً هائلاً من الكلمات . ومن المحتمل أنه سوف يفسح ذاته ضيقاً كلياً . ويدون أشياء الرتبة ويدون يبتنا ، لا يملك الكثيرون منا هويات مميزة : إذ إن ما نحن عليه بالضبط راجع لتألفنا مع أغطا السلوكية ، ومع تلك الترتيبات الكيفية لكنها مستقرة والتي نضعها نحن ، كذا قلنا بأسباب البقاء وإن لا نحس بالضجر . وفي صوة هذا المعنى ، فالروائيون الذين يسبحون مع تيار الوعي ، إنما يجربون حظهم . فهم ، أولاً يستكشفون كثيراً جداً ولمدة طويلة جداً ، وبذلك يكونون قد غامروا بفقدان المعنى الواضح لأنفسهم وشخصهم وحياتهم . وهم ، ثانياً ، يحملون معهم إلى يومهم تلقى الحياة اليومية ، الذي يحاولون ، إن حاجلاً أو آجلاً ، سحبه كله إلى داخل عقولهم الخاصة . وغرضهم هنا هو جدير بالثناء : وهو غرض يرمي إلى معالجة الحياة معالجة أوسع مما فعل الكتاب الآخرون لكي تبدو (الحياة) للميان في تروابط متطقي أعظم . وفي الغالب ، كثيراً ما ينتهي هؤلاء السابرون لأخوار النفس بنظرة أخفق من نظرة أي شخص آخر . فالعقل البشري ليس كاملاً للدرجة لا يستطيع معها اجترار الأعجيب في الإستيعاب والتركيب . ومع ما يبدو من أنهم يقدمون كل شيء ، فهم في الحقيقة يتقنون ، ويكون انتقادهم غالباً أكثر تحديداً من

ذلك الإنتماء الذي يقوم به أولئك الروائيون المعتمدون على التقاليد الثابتة القائلة :
يجب أن تسرد الرواية قصة ويجب أن تتركنا في حالة ترقب ويجب أن تربنا مظاهر
السلوك الخارجية تماماً كما يفعل علم النفس . ولكي تفعل ذلك بوضوح ، يجب
المحافظة على التمييز الحاد بين الشحوص ، ويجب ، في الحقيقة ، أن لاتصير شخصية
جداً ، وخاصة جداً أو ذات خصوصية مرطبة

أما الآن ، فانتقل إلى الروايات التقليدية . إنني لا أهدف إلى الإيجاء بأن أية
رواية من هذه الروايات يعوزها بعد البصيرة إلى دواخل عقول الناس للدرجة تكون
فيها غير حقيقية وبشكل مناف للطبيعة والعقل . لكنها تربنا المنطور الذهني دون
استثارة الشيء الكثير من الحيرة فيما . وإننا نعرف كيف يمكن للعوي الإنساني أن
يكون مصلاً ، وإذا ما شعرنا بالحاجة إلى توكيد هذه الخاصية المضللة ، يجب علينا
عند ذلك أن نقرا أنفسنا في إهاب الشخصيات المقلعة لنا ، وهلاك جمال لنا أن تفعل
ذلك وفي الغالب حقاً توجد إشارة واضحة من المؤلف ، بأننا إذا لم ننعمر فيها
بأنفسنا ، فسنكون قد بدعنا وقتنا .

وإذا ما امتلك الروائي المنشيء للأسطورة حسن الدعاية وصمم على أن يكون
فكها نوعاً ما ، فسوف يبلغ عادة الشمولية من خلال الرصانة . وتجمل الأسطورة إلى
أن تكون غامضة وذات ريب عال ، ومن واجب الروائي أن يكسب تأثيره العاجل
دون الإنزلاق بعيداً إلى مزلق الموعظة . وفي الرواية الإنكليزية بخاصة ، كان قد
تطور علم أسطورة الحقيقة ، وهو جدير بالملاحظة لكونه يربط ما بين النموذج
الشامل ، الذي يكون نهكياً عادة ، وما بين التصيل الثري . وفي هذا المجال ، نجح
كل من (أي . أم . فورستر) و(الدوس هكسلي) و (إيفلين وو) بالتلاعب بقرابات
الأشياء الخاصة باحتقار الجلال لإزاء هيئة الأشياء العامة . أما لهذا يبيد الإنكليزي
ذلك ، فمن الصعب أن نقول شيئاً يبدو من المؤكد أن روائيين أمثال : (هيس Hesse)
و(برنانوس Bernanos) و(بانيس Proust) ، ممن يمتلكون ادعائاً مؤهلة أسطورياً
غير قادرين على أن يكونوا بدلاء عنهم . فالسألة ليست مسألة وجود شيء من
الميل الإنكليزي المفترض نحو السحرية أو أنها مسألة أعراض محددة لروائي ، بأن

تكون هذه الأعراض جادة أكثر منها هازلة. والآخرى، أن روايتها واعياً بدائه، تنميه عن روايتها آخرى يعمل بالزمام، سوف يقف متراجماً عن صفحته متأملاً حقيقة نتاجه: إذا لا يدور تعامل بخلص مع المادة المتكورة فليس الفن أكثر اصطلاحية من العادات ولا أكثر تحكماً منها. وكلما وقفت متراجماً إلى الوراء عن العادات، سواء إن حدثت انك كنت تكتب عنها أو لا تكتب، فسوف تبدو أكثر غريبة. فالآلفة تنهي القول بالاشياء، وحرص الإعتراض الداني عن الأشياء المألوفة طويلاً، لا يبأ الفرس للتعظيم وحسب، بل يبأ الفرصة أيضاً للضحك من الأشياء القزمية. وكل واحد ما يعرف بأننا نكنى احتراماً وقيماً أو لرداءة رقيقاً للأشياء التي في متناول أيدينا، وكلما بعدنا عن الأشياء المباشرة حولنا صير أكثر قساوة عليها. ويتوفر الفرصة للتعظيم في الأسطورة تأتي فرصة الإنغمار بالضحك الحاد الساخر.

إن (الدوس هكسلي Aldous Huxley ١٨٩٤-١٩٦٣) يتصرف هكذا، فهو المراقب المتحد الذي يراقب سلوك النمل الغريب. وهو يحلن حكايات رمزية كما يعمل (فورستر) و (وو)، لكنها خالية من الثراء والصلابة، إن روايات هكسلي تبقى في الدهن وكأنها معادلات مستحرجة بعناية فائقة، معبر عنها برموز غريبة، حيث تمتلك هذه الرموز حزم زينة كثيرة ورسيداً كبيراً عن البشاعة الشرية. وربما تكون هكسلي أكثر الروائيين تحليلاً لما يتمتع به من إحساس أقوى بالأقنوخ الكامل. لكن الصحيح هو أن الثابت عند هؤلاء الروائيين الثلاثة أن ما يثير الضحك هو المفضحة في إنشاء الأسطورة ذاتها وليست المفضحة الشرية وهذه مقاطع من كتابه

(وهكذا سوف يستمر - فيليب كوارلس Philip Quarles - في الريف وسيكون خلوياً من - السيدة كامسكل Mrs Gaskell وبت هامس Knut Hamsun - أجل. أجل. لكن الشيء الجيد هو أن بتلك إنسان ما أوهاماً مهما يكن، ليس من الممكن أن يكون صعباً في قرينه أكثر مما أنا عليه هنا) هذا هو ما كتبه (لوسي) من - رصيف فولتير Quai voltaire - بعد هذا بقليل، في رواية (تقابل الأخاد Point Counter point ١٩٢٨) نجد هذه الملاحظة في دفتر ملاحظات فيليب:

(وجدت - رامبون Rampon - كتيبتنا قاطعاً، لم أدر علام ذلك، وبالتالي كان مشتتاً ياندفاع وعف. وبعد أن قلم بياناً عن مخاوف العالم الحديث، قال: «إنني أمهل إدارة الحكم الحالي عشرة أعوام». وتغطي هذه الشواهد مساحة كبيرة من عالم هكسلي المكون من الإنعزال والأوهام والتحرر من الوهم والصنجر والتشؤم والجنون بأنواعه الحديثة - وبالطبع روح الأمل العبد الذي دفعه أن يكتب بآية حال.

وبريتا هكسلي بصورة جيدة أن العقل المستقل المتجرد يتحمل مجازفة ملحوظة في أصجار نفسه: فالعقل يجب أن يحدف الكثير جداً أما على أسس عقلانية أو نتيجة عادة حقية لا تتعلق بالتحرف والصنجر فقط بل بامتلاء الحياة وغزارتها ولزوجتها. وفي عالية عمله الروائي كان بحاجة إلى إطار يسترخي بداخله ذهنه ذو الزئذ المواقف لمقتضى الحال ليطلق رصاصة بلا انقطاع على منحرفي وهولات عصرنا. مع ذلك، كانت تقدراته السخوة مفعمة بالحياة: ومن خياله المتصاعد، ولو لم يكن ذا أصالة كاملة، فإن السيد - هتن Hutton -، بعد صرفه لتاكسي الأجرة الذي كانت فيه السيدة - فيفاش Viveash - كان يفكر بخيار البحر في الوقت الذي كان يقبل فيه عطيته، كما كان يفكر بحوض استحمام - بولاب Burap - و«بمعز القرد الرائع» وبالعاقرة الصياتين وبجريدة - هلوي تربية الأرنب The rabbit-Fancier - وبالقنابل الرشقة الساقطة إلى الورا في الأبدية وفي لحظات من التباهي، يمكن القول بأن ما يسمى موروثاً غريباً، لم يحصل قط على ربح عظيم لا أكمل ولا أروع مما حصل عليه من هكسلي.

لكن عند قراءة الإتهامات - السوفتية - (نسبة إلى Swift) إنها ما تلو آخر، يتساءل المرء: إلى أين انتهى سقط المتاع ذلك؟ وذاك العذاب؟ ما هو الشيء الذي ليس صحيحاً أو خبيثاً نظراً بعض المعايير؟ استمر في قراءته بما فيه الكفاية وسوف يبدو كل شيء تافهاً. إن جل ما نعرفه هو أن الذهن المتجرد الشاحب للإنسان الإجتماعي بقوة لا يستطيع الإجابة على أمثال هذه الأسئلة، إحانة مرضية للقلب، حل الأقل - والقلب وثيق الصلة بالموضوع، لأن هكسلي قد أدخله جنأ إلى جنب

(الغايات والوسائل Ends and means ١٩٣٧) أكد على أن الروح ليست ذات طاقة فعالة في التعامل الشخصي لتكونها شيئاً من العالم الأخرى، وقد أشر هذا الكتاب اعطافاً نحو تعلم الأسرار الدينية. فهي رواية (صبر في غزة Eyeless in Gaza ١٩٣٩) يقترح السيد ميلر علاجات مختلفة لحالة الشك، وفي رواية (بعد مواسم صيفية كثيرة يموت الشاعر الرقيق After Many a Summer Dies the Swan ١٩٣٩) يدير السيد برويت طائفة من المتاملين لقد بدأ الإنزال، ثم انتهى. لم يحدث هذا رجاء (لأن رواية - رحلة ثانية لعالم شجاع Brave new world revisited ١٩٥٨) أظهرت اهتماماً مدهشاً بحداية المجتمعات البشرية، لكن ظهرت، بشكل غير تقريباً، أحسن مجموعة من مقالات هكسلي في عام ١٩٦٠، في الوقت الذي انتدأ، في معهد ماساتشوستس التكنولوجي، دورة مؤلفة من سبع محاضرات في موضوع بعنوان - (يا له من قطعة رائعة هذا الإنسان! وما أنبله في رده). لقد بدأ هيليب كوارلس بلبس قلباً مكبراً على رده:

وي أواخر عام ١٩٦٠ قال هكسلي بأنه أنجز ثلثي رواية جديدة، ستصف (مجموعاً طويلاً معايير المجتمع - عالم جديد شجاع -) وقال: (سوف تشمل الرواية على جميع تعقيدات وبراء الكائنات البشرية إلى جانب بعض الوسائل الواقعية في المحادثة الفلسفية للظروف)^(١). ولم يتوقع المرء من هكسلي بأن يقلع عن فكرته بأن الرواية ليست سوى فرصة متاحة لتكييف العالم الذهني الطاووسية مع الحالات الوهمية: فعالم هو عالم الناس ذوي الآراء، والناس الذين يعيشون بسلام الأشياء الزائفة وهم أنفسهم والفنون، وهو يفكر بلغة المقالات وليس بلغة الحكايات القصصية. على أية حال، من الممكن لتوكيد الجديد على الوعي أن يحل محل الأوهام الغريبة عن طريق استعمال نوع أمتن من الوثائقية وبهذا يتوازن الودع في شخصه. ونقرأ معظم رواياته وكأنها تقارير قد قام بجمعها مشرف عظيم ومقدر كبير للعقل. فالنثر واضح وكذلك الإشتراط.

1- See Weekly Post (24 December 1962), Island, a melancholy fable, appeared in 1962.

وما يستحق الملاحظة هو علاقته خاصة بكتابين اثنين أقدم منه هما: (صاجقرل ستويل Sacheveral Sitwell وبورمان دوحلاس Norman Douglas) فالطيار الباروكي الذي يمجده هذان الإثنان هو الذي ساعد هكسلي في أن يصير العالم الذي نمر منه ، مثيراً لاهتمامه ولاءتمام الآخرين ، وإن رواية (الريح الجنوبية South Wind 1917)، الباروكية الطراز وغير المتبلورة - والمحشوة بالوصف العائمي والحوارات البطيئة والإسطردادات والأشياء الدخيلة والفكاهية - قد أظهرت له نوع الحكمة التي يستطيع أن يأخذها على عاتقه بكل أمان، ففي كتابه (موضوعات ونغيمات Themes and Variations 1950) وفي إحدى مقالات الكتاب (تعبيرات على صريح باروكي) يقول (إسا في العادة يعيش ثلاث مستويات على الأقل: مستوى الوجود الشخصي السحت ومستوى التجريد العقلي ومستوى الضرورة التاريخية والعرف الاجتماعي). إن فن سحب مستودعات الجشت الباروكية (بمالج، كمادة موضوع أساسية له وفي حجة مهمة، الصراع بين العام والخاص، والإجتماعي والشخصي، والتاريخي والوحدوي) ولطالما تظهر هذه الصراعات في رواياته فنشئها إلى حد ما وهو يتم بالرياسة الخاصة للذكاء أكثر مما يتم بالتحقيق Reportage الإجتماعي، وبأخطاء الأفراد أكثر من العتة الإجتماعي وتعريف انذات أكثر من طبيعة المحتمم. فتكون النتيجة استخدماً متميراً خصوصاً عالي المستوى للعقل، وبذلك تحوّل الرواية عنده إلى حكاية رمزية شخصية ذات مغزى أخلاقي إن مادة موضوعه الموجبة هي أن للعقل كياناً ملطفاً، مثلاً نلتطف بالباكل لعظمية والجملاحم على الأصححة الباروكية من حنة الإسراف في الحب التذكارية وهذه تماماً هي مسألة تكييف الذات للحقائق الثابتة. وتتراها الغرامات المصححة في رواياته من العقل بالرد الذي يثوره بشجب هذه الغرامات بقوة وهكسلي دائم على صفق نفسه دائماً.

وعلى الصعيد ذاته نجد (أي ام فورسز E. M. Forster 1879 -) مبرراً مثله أيضاً، ولو لأسباب ديموية أكثر منها عقلانية، وهو يستنط عالج للحبوية، من قوة ديموية ومحبة حالصة، متفجرة من بين شبكة العادات الصيقة، المتحددة تارة

والمثقلة أو الموقطة تارة أخرى. وتؤكد فورستر على الإحلاص إنما هو أيضاً تأكيد ذو معنى آخر. وإعجابه بالصدقة هو رجوع مرحل النوى إلى القديم، حيث يطمح هذا الرجل إلى عالم الحيوية الحيوانية من وجهة نظر طبقية ذات إحساس مؤلم تقريباً وعند اقتراب الموت في رواية لفورستر يصبح القارئ شاعراً بالوحدة ومشدوهاً وهي صورة طبق الأصل لأكثر التجارب وحداثة. ويبغي أن لا نحمل استخدام المحبة المنمير عند فورستر أكثر من طاقته وعلى الرغم من هذا التميز فقلما تنصّح المحبة عن نفسها، كما أن حالات الموت عند فورستر لا تصد نوع المحاكاة عمده بالقدر الذي يكون فيه الاحتصار الطويل لـ (إيفان إلج Ivan Illich) عند تولستوي نائراً الإحساس بالفرع. وفي الأساس أيضاً، أن فورستر يتردد في جعل يديه دقيقتين. وفي مقابلة معه في عام ١٩٥٢ اعترف بأنه لم تكن لديه تجربة حياة لسوع الحياة التي عاشها (ليونارد وجاكي Leonard and Jacky) في روايته (هواردز أند Howards End ١٩١٠) وقال: (إنني لم أعرف شيئاً عن ذلك)، وعن حالة اغتصاب (هيلين شليجل Helen Schlegel) إن كان قد وقع فعلاً قال: (لقد جعلته بهذه الكيفية نحاف من الرعية في إثارة المفاجآت. كان يجب أن يكون ذلك مفاجئة لم غريت مثلما كان على أحسن ما تكون المفاجئة بالنسبة للقارئ أيضاً). وبأمثال هذه التصريحات المخاضة في الذهن ويتذكر رمزية فورستر السمجة نوعاً ما ولتفضيله الشخصيات النسائية الأقل حنية ولرفضه إخفاء ميكانيكية سرد القصة ولانتجائه الدائم للتهكم، ينبغي لنا أن لا ندهش حين نجد يقول في المقابلة نفسها: (في أي كتاب من كتبني لم أصور سوى الناس الذين أحبهم والشخص الذي اعتقد به أنه أنا نفسي والناس الذين يعصبوني: وهذا الأمر يصعني بين المجموعة الكبيرة من المؤلفين الذين ليسوا روائيين حقاً، والذين يجب أن ينسجموا على حير ما يكون الإنسجام مع الأصناف الثلاثة من الشخصيات التي ذكرت نحن لا نمتلك القدرة على رصد تنوعات الحياة ومن ثم أن نصورها وصفاً نزيهاً^(١)). وبعبارة أخرى، إن رواياته لا تعدو أن تكون أطروحات لفضايا صيغة وقليلة، وما دامت الأفكار تأخذ سبيلها فهو غير عابى كثيراً بترقب

1: The Paris Review (Spring 1953), pp 33-4

عدم التصديق أو يتمزق الوهم الروائي . لكن ما أغلب أن يسفه تبكمه فيوقفنا من الضحك عليه وعلى شخصياته على حد سواء . وهذا التهمك هو الذي يعطي المبرر لشعور الذات عنده كما يعطي المبرر لحيلته الدائمة في التبرء من شخصياته أيضاً .
مثلاً ما يلي :

(وصل المطار إلى - جيرتك كروس Charing Cross - فافتقراً . حيث ذهب هو إلى حفلة نهلية أما هي فقد انتاعت ثمرات لأمرأة فقيرة بليئة) إن الجنس الاستهلاكي (alliteration) هذا يلفت الإنتباه إلى الصورة المتنافرة وإلى دوافع كارولين أيضاً . من يفكر هكذا ؟ موضوع . . لا أحد غير فورستر ، لكنه ربما يقدم هذه الصورة على أنها تمثل ارتداداً فنيقة لفظية . وبالتأكيد ليس هذا التألق البياني منه بلا مسوغ ، إذ أن تأنقات فورستر البيانية أقل ازدهاءً بدائياً وهي تجعل الإحساس بها يجري من خلال التصريحات المكبوجة .

وأحياناً يطرف ويقلّد شخصية على سبيل السخرية عامداً ، كما لو أنه يريد إظهار نفسه فناناً غير متصنع وأنه عارض مخلص لتضاهات العالم حيث ستبقى وجهة نظره ماثلة حتى إذا حُرمتنا الناحية الجمالية ففي روايته (أطول رحلة The longest journey ١٩٠٧) يبين وجهة نظره بطريقة مماثلة بطريقة هكسلي قائلاً (كان وجهها خالياً من التعبير . بعدئذ قلبه حبيها) (Her face had no expression... then her lover kissed it) إنه شيء صارم نوعاً ما إذ يتجنب العامية في هذه النقطة ليكتب كلمة (it) بدلاً من (Her) وفي مشهد آخر ، حين يتبادل عاشقان القبل ، تترجح عيونات الرجل الذمعية عن موقعها وتقف حائلاً بينها ، ومع ذلك لا تسقط العيونات على الرغم من إمساكها ببعضها بقوة والأنكى هو رصد المحي بهدوء : (مات حيرالد بعد تلك الظهيرة . لقد أصيب بكسر في مباراة كرة القدم) إنه اختيار للعبارة التي تطرأ فينا طينياً موحياً بالنسيان والتزق محولة ، عن طريق حيلة مقصودة ، المغالاة المألوفة عند حدوث الإصابات إلى دقة غريبة بحيث تبدو تقريباً لطافة التعبير عن الشيء البعيس (cuphemism) . ولطالما يمارس فورستر اللعب بأمتال تلك الخيل

سواء في المصطلح أو في الطرف الإنساني فقد اعترف (بحبه لفكرة الوهم وبنزجه الشيء الواقعي مع الشيء المستحيل بحيث يغدو القارئ غير متأكد ما هو الشيء الواقعي وما هو الشيء المستحيل). وفي قصصه القصيرة، حين تقتحم الأشياء فوق الطبيعة حياة الناس اليومية الكائنية، فسلاحظ كيف أن شعر الحياة Poetry of life يستطيع الترابط بشرها. وفجأة يكتب العالم المقلوب رأساً على عقب قيمته فيما لا يكتب العالم المظم ذلك. وعاماً مثلها من المحتمل أن يعزو - Pan - (كما في The Story of a Panic) حفلة مزهية، كذلك من المحتمل للموت أو الحمال أن يتلغا النفس اليومية. إذأ، طبعاً لناقشته، لماذا يجب أن يكون الإنسان نظاماً حاداً فيما يتعلق بالحياة؟ وكما قال، فالحياة فوضى، ومهما كان الشيء الآتي، رائعاً أو مرعاً، سوف يؤدي إلى مزيد من الإضطراب

لذلك فهو لا يسعى إلى حالية جملة. فرواياته - حتى أحسبها أي - (حيث تخاف الملائكة أن تقرأ الأرض Where angels fear to tread ١٩٠٥) و (هواردر أند) و (رحلة إلى الهند A passage to India ١٩٢٤) - عبارة عن أطروحات مستنتقة جاءت في إطار شخصيات كارتونية عديدة وأن عدداً قليلاً منها جداً فيه ما يشه الحيلة وفي حين تكون أرائه دقيقة جداً، يكون تصويره للحياة تصويراً تقريباً. ومثله مثل عالم الرياضيات الذي يعرف بأنه على صواب لكنه لا يرجع أن يزعج نفسه بكتابة جميع معادلاته. وفي طين (ميرل كوموللي Cynl Connolly) إن أسلوب فورستر اللامتناهي قد أعطى زحماً لكتل من أمثال - فرجينيا وولف وكاترين ماسفيلد وديفيد جارنيت (David Garnett) واليزابيث باون ومن المحتمل جداً، على أية حال، أن معالجة فورستر (لمعى) الحقيقة قد أسهمت مع العقلية الأسطورية العامة التي تأخذ جنورها من غداح كافكا ولورنس وهيمنجوي - لقد ورث سره المأذنة قله من الواشرين أمثال - سوابكس ولس وريما - ال. بي هارنلي L. P. Hartley - و- بي - اج ميراي B H Newby - (خاصة في روايته - الشره في سكارا The Peculiar at Sukkara ١٩٥٥) غير أن أخلاقيته ترتبطه بتقليد (المحة) الذي يمتد من نولسوي إلى باسترناك وكذلك يشمل كامو ومارلو - Marlow - و- سولون -

Silone - وفوكرز ومسو. وهو التقليد المشروح في رواية - (سعيد للأند Happy Ever After) لتولستوي كما يلي: (إنا جميعاً). يجب أن نستكشف بأنفسنا تعامات الحياة كما يعود إلى الحياة نفسها). ذلك هو الدرس الأخلاقي في تشوش فورستر المختص وهو بصورة عريية إيضاح لوقفه للفروسي إزاء عن الرواية. وفي التحليل الأخير، فالعن الذي يحميه فورستر نقياً للفوضى، لا يضم معنف اهتمام بالقدر الكبير من العلاقات الشخصية. وربما كان هذا هو السبب في هجره السبي لعن الرواية ولطالما أعترته معه بالإفلاق عنها. البيرة السائلة حتى في (رحلة إلى الهند) نبرة تهكمية ساحرة، غير أن القطة فيها تحافظ على صون الأسطورة من أن تكون كثيفة وعلى صون الرسم الماهت للشخصيات (ما عدا شخصية عزيز) من أن يبدو هكذا لنعيان. إنا نصطدم بلعبة فورستر الذهنية الجارية ما يتنا وما بين الشرح المسطحة، وهذا يكفي بحد ذاته. ويجب أن نصور أي شيء آخر لكن فقط عد حدود الدعوة الباردة لرواياته.

إن نوعاً مماثلاً من خلق الأسطورة التهكمية أو الساحرة يبين عن نفسه في أعمال (إيتليز وو ١٩٠٣-) و (إيفي كومبتون بيرنت Burnett Ivy Compton ١٨٩٢-). وللمرة الثانية، إن ما نفتقده لديها من عمق في رسم الشخصيات والرؤية الموحدة يُستعاض عنها بالشايط الذهني والإبداعية المحدث. إن (وو) ككل أكثر طيشاً من هكسلي، وفي لسته شيء من ديكتتر، وفي معرض شخصوه الأحق المؤلف من (إيمي ثانا توجيوس Aimée Thanatogenos) و (مارجوت ميترولاند Magot Metroland) و (مايلر مالبراكتس Miles Malpractice) و (بارسب وليمز Parsnip and Pimpernel) و (سيامنيان ولعنه - الدب Sebastian with his teddy bear) و (السيدة ميلروز ايب Melrose Ape) والأنسة (رنسيل Rancible)، سجد البرهان الكامل على فعاليتيه الخالية من الروح. فعناء المتحركة المفرعة تسبب أحداث أصداء عاينة في مؤسسات حقيقة تدعى: المدرسة الخاصة Public School والجامعة والمجتمع. فهو يسجل أصوات الشخصيات تسجيلاً جاداً كما يسجل رقصاتها المرحه. وشخصوه الحقيقيون هم أولئك السلييون من ذوي الرؤوس الفارغة الذين

يمارسون النشاط كله ويشون مرحاً بين الطحالب الزائفة لمجتمع مهذب من صنع كابوس مكثيف الهواء. ويمتدح (وو) عن التعليق: وليس عند (وو) ما عند فورستر من حرص خاطيء للشخصيات والأحداث. وعناويته فصيحة بما فيه الكفاية. فرواية (الإنحطاط والسقوط Decline and Fall ١٩٢٨) تعقنا لرواية (إبدان دنسه Vile Bodies ١٩٣٠). حيث يتلاشى الإنسان ذو الفضيلة النسبية، وسط ثروة فردية لشخص حيّ متزوع الروح. وكل ما يتبقى بعد هذا هو الإنعزال الذي يقوم (وو) بشرحه بلا الإدلاء بالمواظع كما في رواية (زيارة ثانية لبرايذر هيد Brides head Revisited ١٩٤٥). والموضوع الثابت لديه هو الغطس في تلافيف السبب المدر المتمثل في المجتمع السائد: هوليرود، الديكتاتورية، الحرب الشاملة، والحماسة بعمامة والإيمان هو الضمانة الوحيدة للحماية. وفي علم ١٩٣٥، حينها اهتدى، تعوق (وو) في كتابة الرواية غير الدعائية وطلع إلى العلن في مناسبات قليلة فقط ففي (زيارة ثانية لبرايذر هيد) يوضح ضرورياً من الحيرة بخصوص الإيمان، ولي (أدموند كامبيون Edmund Campion ١٩٣٥) و (هيلينا Helena ١٩٥٠) يمارس الكتابة عن مير القديسين، وعرضه للنضاعة أشد لدعاً من عرض هكسلي لها، وأكثر ابتكاراً وصراحة من عرض فورستر. وما من شك في أن الطمأنينة الروحية التي احارها لنفسه قد مسحت حرية عمل إضافية في أن يكون أشد قسوة: كما لو أن العالم لم يعد يحمه تقريباً

وتكتمل رواية (نهاية المعركة The End of the Battle ١٩٩١) ثلاثية عن الحرب العالمية الثانية وهي تكثر من الإشارة إلى ملمحين من ملامح الإيثار (وهذا ليس هو السلوك الإعتيادي لفصائل ونيل)، في بيئة بريطانية الحلم بحتة، وتبدأ هذه الثلاثية برواية (رجال تحت السلاح Men at Arms ١٩٥٤) وتبعتها رواية (ضباط ونبلاء Officers and Gentlemen ١٩٥٥) وهي تحكي عن: نلدي - بيلامي Bellamy - و - جمبو Jumbo - و - فido - و - حاتي Chatty - والعلم Uncle - وعن إداء القسم على سيف ورجو فوق ويروك Way broke - وعن - ترمز Trimmer - الخلاق السابق وهلم جرا. ولا يعني ذلك عدم وجود واقعية متطابقة مع ذلك كله.

فالتخصّصية الإنكليزية تمثّل جميع الحروب وجميع الأعمال البطولية بأسباب الحياة . وباستطاعة المرء أن يلاحظ السبب الذي يدعو (وو) إلى أن يضع جسداً إلى جانب الإفتان الصياني لـ كي كروجنك Guy Crouchingback - بالعسكرة وكذلك إصلاحه لخطئيه هما : اقترانه للمرة الثانية بزوجته السابقة والحيل من - نمر - ومحاولة إنقاذ بعض يهود يوعسلافيا - غير أن وجود اسم - نمر - ومعناه مثلث الشعر - وهو حلاق سابق ، لا معنى له في ثلاثية حياته وهذا مثال على الخيال الإنكليزي الضيق المضطرب ، الخيال الذي لا يغير الحقائق الدنيوية ، وهذا الضيق في الخيال سيّان عند (وو) و(موكر) وبمستطاعة هؤلاء الإنكليز متعلقون جداً بوسائلهم العرية ومولعون جداً ، بتمتيع تلك الوسائل في كتاباتهم لروايات ذات جاذبية عامة لم يعكس (وو) وحده هذه الجاذبية بل عكسها هورستر وهكسلي أيضاً وذلك بدافع من ولعهم بأثارة العادات اثارة وهمية كثيرة . لقد طرحت رواية (محنة جلبرت بنفولد The Ordeal Of Gilbert Pinfold ١٩٥٧) لـ (وو) ، شكلاً من أشكال المهلوسة بتماصك دقيق ، وقد أصابت هذه التجربة الجريئة بجاحاً لكنه يبدو غير متب للهلوسات التي تحاصره حيناً يزمع على عارسة الفكاهة في روايته . فالاعتراف بأنسحالة الواقعة المطلقة شيء ، ورفض تأييد العرى القائم على هذا الاعتراف شيء آخر . هي رواية (المحجوب The Loved One ١٩٤٨) فقط ، وهي رواية هزلية ساخرة ذكية تجري أحداثها في منزله دفن هوليوودي باذخ ، يبدو مؤكداً أنه يفسد عن كامل معرفة ما هو قائم به

وهالذ الرواية الأخرى (ابقي كومبتون - برت) وهي من يجعلون دماغهم يصارعون الحياة بأنفسهم ، حيث تظل هي مبتلة ابتعاداً بالفا من شخصياتها وكأنها توحى لنا بأن الحيوانات المروّمة خالصة عن سيطرتها وإنما ستبقى كذلك دوماً وهذا النوع من العرض من أكثرها افراطاً وستدعي الالتزام به قدرة هائلة . ويجب أن تمتلك المخلوقات حياة وفيرة خاصة بها ، كما يجب أن تمتلك مبدعها درجة استثنائية من القدرة على الاسقاط الفاني دون السماح لابرار التوضيحات فانية

محاولة وعظمية تفسد التأثير . لأن هذه هي طريقة الوصف اللاذع . ان ادوات الالسة كومسون - برنت تختلف قليلاً وربما سمعها تقول في محاكاة مفرطة لخير اوستن ، بأن بيتاً ريفياً هو الالاس الذي تقيم عليه عملها . وانما تجري الحوادث فيه في العصر المكثوري المتأخر - وهو العصر الذي نأناه (ستراجي Starchy) بما فيه من مصاييح غارية ومراسل صحية سريرية وصحمة ومآسي معروعة على العرائش - كما انها تعرض قسوة المنعمين . وتسدي تلك المحلوقات اراءها بشكل لا مناه وهي تنطق بجنون . فهناك الامهات الرئيسات اللواتي تتكلمن بأزواء ثم لا يلبثن ان يتراجعن ، وهنالك الأباء الرئيسون الذين يتصرفون بسخط ويتخلدون مواقف عدائية ، وهنالك الصغار الذين يمدون بجميع مراحل حميم الخصانة وهنالك الخائشة ممن فيهم من كبار الخدم وكثيرات الخادعات ومن الخدم والخائفات ممن يتملقون او يستطعمون بتطفل او ينحيون لو ينظرون شزراً ومع اننا لا نرى وجوههم البتة ، لكن كلماتهم تعدينا : فالتأشئة حالية لكن الصوب دائم الانطلاق . فالكلمات تملأ الحجرات والجميع يتكلمون ناقصي طاقاتهم ، والحصيلة لا تعدو كونها ندوة محولة تعرض علينا اشخاصاً اعتياديين صُوروا تصويراً (كاريكاتيراً) عن طريق الاختبار البحث لكلماتهم . وهم لا يكتسبون معرفة بسبب نظفهم الكثير ، ومع هذا ، فالعرض الممل للعلاقات - بين الأزواج والزوجات ، والبنات والابناء والكار والمفضلين والامهات والاساء - يستمر بلا ملل وبقسوة وصرامة كصرامة الدنيا نفسها

ان مادة الموضوع الرئيسة تعتمد على النسيج العائلي ، اما اولئك الافراد الذين يجرون الوسط العائلي الى العالم الخارجي ، انما يفعلون ذلك احتياجاً . فالعائلات تنرم نفسها تنرمها معنطيسياً وتكون اشيلوها الخاصة المختلفة بغير انتظام متمركزة في عالمها الصغير . ويعقدور المرء ان يدرك ما لهذا العالم الصغير من طاقة ومجالات واسعة ، غير ان القدر الكبير من الحوار غير مميز ، والقدر الكبير منه اشته ما يكون به (السكوميثيا Stachomythia) وهي . استخدام الحوار الدرامي الذي يستعمل فيه كل متحدث بيتاً واحداً من الشعر المتبحر) وذلك من أجل إعطاء القارئ،

رفصة القديس فانيس الدهنية ١٦١ Vitis & Dineux وحللاً ندأ المحادثات المهمة يسقط في يد المرء فلا يستطيع عنها فكاًكاً: وشخصيات الرواية لن تحرس قطعاً ومع انزال الشخصيات بعضها عن البعض الآخر وانعزالها عن العالم الخارجي، لكنها محمد طرازاً من الكتابة المتميزة بحيث يبرز حيال المرء هذا عيماً مدحلاً اياه في دائرة النشاط، وانما شيء يمكن ان يتلف التوهج اللغوي وعد مقارنة ذلك بالحادثة المتوالدة والمفعمة بالحياة (ما بين الفصول Between The Acts ١٩٤١) لفرجينيا وولف ، نجد ان الاولى عمود اية فارغة فاسلة لشخصيات نافذة مفرقة ان كل متحدث يملك ايقاعاته الخاصة به، لكن انتباه القارئ للايقاع سرعان ما يفر يحد هذا عندما يرمع روائي ذكي على جعل جميع شحوصه ذكية ، لكنها ليست ذكية للحد الذي تكون فيه حقيقية ، بل ذكية للحد الذي يكون فيه صحتها مؤدياً الى خلق علة متحدثين . ومن السحرية هو ان ما نحتاج اليه الآنسة كومستون برت هو الوسائط لقل الاسلوب الوحيد الذي تملك ، وليس الى الباطنين ماراثا ، وشحوصها تصنع موضع التعيد وجهات نظرها هي ، غير انها جميعها تستعمل اللغة نفسها ، وهذا كما اشعر ، احقاق في مجال التكلم البطي فها بين رواية (رجال وزوجات Men and Wives ١٩٣٩) ورواية (أب وقدره A father and his Fate ١٩٥٧) يتكلم وصف رائع للحوار والتصنع والانانية نعصه على بعض كالأواح الزجاج . ولا ريب ان في هذا العمل طاقة ملحوظة ، وان من الانصاف ان نفكر بان الاسلوب نفسه هو الذي جاء بمعظم الروايات الى حيز الوجود ، وليس هو الحظ ان وسيلة الأمة كومبتون برنت الجديدة تعزلاً عن رؤاها تماماً مثلاً تعزل شحوصها ، الواحد عن الآخر .

وكما لاحظنا ، فعند هكسلي وفورستر و (وو) وايغي كومستون برنت وهي ذاتي بالخصائص التي تتشر في كتاباتهم فالسحرية الضمنية تندمج بالأسطورة المكشوفة وهم يريدون منا ان نعرف بأنهم يزعون ويصدون وانهم مستعدون للتصحية بالتركيب الحملي البرمي ، ما دامت الغاية هي وثاقة الصلة بالموضوع العام . ان الاحساس بالانفودج قوي لدى الاربعة . قتي روايات (وندهام لويس

١٨٨٦ - ١٩٥٧) فقط يصير الشعور بالذاتية قسحاً . فروايتا (Tar ١٩١٨) و
 (الجسد الوحشي The Wild Body ١٩٢٨) تدبران الذمي البشرية المتحركة عن
 طريق المغالاة العنيفة بأستخدام نثر رخيص . وان رواية (قرود الله The Apes Of
 God ١٩٣٢) تسخر من جماعة (بلومزبري Bloomsbury) سخرية مفعمة بالحياة
 والسايكولوجية المنحرفة بشكل عبهج ، لكن بعد ذلك ، فان جماعة كهذه تعطي اي
 معال بداية طيبة . وبعد قصاء فترة الحرب في كندا ، كتب لويس (الادانة الذاتية
 The Self - Condemned ١٩٤٥) ، وهي رواية تظهر ثروته المتزايدة ونقده الذاتي
 المتضائل ان روايته (تل ووتنج Rotting Hill ١٩٥١) المضادة للاشتراكية لاذعة
 جداً مع انها ترحر بالصور البالغة الزحرفة والصور الكلاسيكية كالتورية مثلاً تزخر بها
 روايته (انتقام من أجل الحب The Revenge For Love ١٩٣٧) . ومن الغريب جداً
 ان لويس رائد النظام والترتيب قد احتاج الى مجال رحب من التجربة قبل ان يكون
 بوسع خلق عماكاته المضحكة المظرفة . لقد صارت رواياته أكثر تفككاً ومضامضة
 جداً مع ان اهدافه الدائرة حول - الدجالين البوهيميين واليساريين الجانحين - بقيت
 هي هي . وفي نظره لنفسه بمثابة (عدو) ، مال الى ان يحول السخرية الى
 (سيرك) ، ولقد احتاج الى مجال رحب يستطيع معه ان يجعل من نفسه ومن
 اغراضه اسطورة . ويظهر لويس على حقيقته تحت العناوين الفرعية لثلاثية (العصر
 الانساني The Human Age) وهي : (عيد الأبرياء القلبيين Childermass) و
 (مونستر جي Monstre Gai) و (مالن فياستا Maligo Fiesta) . فمنذ الكثير من
 الكرنفالية والسخرية كما عنده الكثير من العقلانية المقصودة المقصورة . وبأنماذة جدياً
 لنفسه بمثابة (عدو) ، لم يكن نصف مقنع كحالهِ عندما امتلأ غروراً في تفحص
 شخصية (فالستاف Falstaff) ، لان عبقرية كانت أكثر خيالة مما اراد أن يعترف .
 وهذه الروايات تظهر مزاحاً هجومياً رحيباً قائماً على امس صارمة ، لكن رواية (الادانة
 الذاتية) تؤشر بداية الجدية التي نصيب المرء بالتخمة . وما بين حالي (ديوجين)
 الساخر من نفسه والمهرج الذكي ، يكون لويس لاشيء ، وسرعان ما تصبح دعائمه
 للمجنح اليميني مضجرة . وهناك عمارسة عميقة على منوال طريقة لويس للروائي

(رونالد دنكن Ronald Duncan) في روايته (القديس سلف Saint Spiv ١٩٦١)
وهي تشبه بأصع الاتهام الى المسيئين عيهم ، وباستفراقها جدياً في السحرية ،
نفس الى حد غريب ، الى معالجة غير ذكية مشابة

- ٢ -

لقد سبق لي ان اقترحت بأن المكرة التجريدية عن الانسان برقي به حقاً الى
مقطعة يكون فيها انساناً في اقصى حالات عزلة . وعندما يصيب الروائي ، الملاحظ
الى النموذج عام (مثال ذلك ، النموذج العالم العتي) هذه الحقيقة يجب عليه ان
يوازي بين النموذج والعزلة . مع ذلك ، من العبث الافصاح عما يصعب على
الناس التعبير عنه بأنفسهم ، وليكن مفهومنا ان الروائي ينبغي ان يشعر بأنه ، وهو
يتكرر رواية مقارنة للواقع ، يتدع ايضاً رواية لما لا يمكن ملاحظته . وباعتماده على
حاسيته في الابتكار والصناعة ، سوف يتخلص من حيرته عن ميلل التهمك
والعرل الذاتي والاعلان الذاتي . (هوذا انا نفسي حقاً برعم كل شيء) ، وهم
جوا . واما لفكر جموعاظ هكسلي وبفك فورستر المتعمد للبيه الاجناعية وبالكبح
الذاتي عند (وو) وباقي كومبتون برنت وبالفحلمات الميلودرامية لفكرة (عدو)
عند ودهام لويس . وبالمثل تكتب (روز ماكولي Rose Macaulay) كتابه تهكمية في
روايتها (الجزيرة اليتيمة Orphan Island ١٩٢٤) وبذلك تجعل عملها السريدي
يلاتي عسراً ، وكذلك يفعل (تي . أف . پويرر T F Powys ١٨٧٥ - ١٩٥٣) وهو
من الانصار النقلة لفكرة الوصف العام للعالم الرفي الساذج ، في روايته (حرة
السيد ويستون الجيدة Mr Weston's Good Wine ١٩٢٨) حيث يتحم التهمك
المقهاف على الرمور الغامقة . وهكذا تصبح رواية بوير ابرع مما كان يمكن ان تكون
عليه .

ان مثل هذا التهمك شيء عمود حين يقصد الروائي منه المشاركة في حملة من
اجل الحكم على الاشياء بصورة صائبة وحصيفة . ويتضمن التهمك تفكيراً هادفاً
مثلما تتضمن السخرية ذلك . لكن لماذا بوسع الروائي ان يقدم اذا كان متحمساً لأمر

غير عقلاي ؟ وعند امتلاكه حساً حاداً بصناعة الفن ، سوف يكون مورعاً بين الاحساس بالطبيعة الابتكارية لكل ما يكتب وبين الحاجة للبقاء على النبرة التشويية هذه هي مشكلة (دي . اى . لورنس) ، او الاخرى ، هذا ما كان يمكن ان تكون عليه . فقد اعمل لورنس (١٨٨٥ - ١٩٣٠) التهمك وفصل الطعن وانتكر رموراً حلية مؤشراً بذلك وعيه الدائى واحياناً يحيم الغنائ الواعظ . فمن الممكن ان تناول روايات لورنس والتي يعرض في كل منها النموذجاً لأحد الطقوس ، وهو موضوع تهديد النشاط الجسدي المعترعه بلغة الورد والناحية الجنسية ، واصافة الى ذلك ، فالشكل العاطفي في عمل لورنس دائم المحصور وداحل كمحضور القدر نفسه . ففي ختام روايه (ابناء وعشاق Sons and Lovers ١٩١٣) يولد رجل ، وفي روايه (قوس قزح The Rainbow ١٩١٥) تولد امرأة ، اما في رواية (نساء عاشقات Women in Love ١٩٢١) يقع رواج وفي رواية عشيق السيدة جنارلي (Lady Chatterley's Lover ١٩٢٨) تحبل امرأة بطفل ، وفي رواية (الرجل الذي مات The Man Who Died ١٩٣١) يطرح فعل الحب على انه شيء مهيج تقريباً . تلك هي مراحل تنلمي اسطورة ترد بالحجة على نبالة البرجوازية والاعجاب بالشعور الودي نحو الآخرين والتصنيع والحشع والاستنتاج المتطقي والحس المتاحر به او لظهور جريئاً ومسيحية مفلسة تمزق على الوتر المميت للصلب لم يمتلك لورنس فكرة اجتماعية . كاد انجدايه متحصاً على الحواشي العريية والمهدية عند الاسان ويجب ان نلاحظ هذا الانجذاب عنده في (الرعي الخاص بعلة الفصيب) وفي (شجاعة الحمامية) . ان استعمال لورنس لكلمة (touch) استعمال مركب ومبجل . وكذا ينبغي ان يكون ادراكنا لموضوعاته الرئيسة . وبعبارة اخرى ، ينبغي علينا الا نصحك او نثابت ، وهذا الامر صعب لان لورنس محب للآلية وهو ذو نفس طويل في الكتابة

في الحقيقة ، انه يعتمد على الطاقة المفعلة للاسطورة وعلى الطاقة المعنطاطيسية لقدرته المنتشية لكن ، كما قلت ، فالاسطورة بمحص طبعيتها الخاصة وبسبب العناصر الحمالية نعملنا واعين ذاتياً . والمفروض بنا ان نلائم انفسنا مع النموذج

ولكن ليس المفروض بما ان تشعر بالحيرة لأن الروائي تناول الاسطورة بجذية أكثر مما يفعل . وإذا فقدنا أيضاً ، علامة انفساً مع الانموذج ، احاسنا بالسماجة ، يكون كل شيء على ما يرام . اما اذا لم يكن ذلك ، فنحن نشعر بتجريد الاسطورة وانعزالها وحسب ، ونشك بأنها مجرد رياضة ذهنية لكاتب لم استطع ان تدبر امر التعقيد الكامل للمجتمع . وهذه مسألة مهمة للاثنين : للكاتب السانخر ولروائي الاسطورة

فالمجتمع بما فيه من ادوات تقنية وانماط سلوكية ومبادئ اخلاقية سوف يبدو دائماً حائفاً للروح الفطرية فينا : وهذه هي موضوعة لوريس الرئيسة كما انها موضوعة ، فورستر ايضاً . ويبني علينا ان تكون على استعداد بأن مجز لانفسا قليلاً من الأذعان ، حيث اننا لا نقض على زمام الامور كما يراى لنا . وجميع انظمتنا غير مناسبة . وليس بمقدورنا ان نحول جعلها كاملة . وان تمحيصها كاملاً للانسان في المجتمع يقودنا للفقهري الى الحالة الانسانية التجريديه العامة التي هي ، في نهاية المطاف ، حالة خاصة بكل واحد منا . وليكن واضحاً ان اي فرد لديه الرغبة في تجنب المجتمع المعقد تقباً (الذي يكثر سنو الحديث عنه) يستطيع ان يتقلب اما الى التيار الدخلي او الى الاسطورة المنعزلة . وان رواية موهبه بالفرض لن تتج من اي نوع من نوعي الاجتناب ولا حتى من خلطهما معاً . ويجب على الروائي ، ان حسناً أو اجلاً ، ان يقدم احترامه الى مادة للمجتمع ، اما اذا شاء تقديم المزيد من الاحترام ، فذلك شأنه وحده . وليس هناك مكتب نسب يلزمه بالولاء المصادق

لقد حان الوقت الآن بأن ننظر الى بعض الروائيين عن حاولوا تقطير الاسطورية من المواقف الانسانية من دون ان يقدموا ، اذا جاز التعبير ، كتهم المخنثية ، والمفروض بما نحن للقراء تزويد الرواية بأية معلومات نظمتها مناسبة ، حيث ان الروائي يقوم بتقديم المادة الرئيسة . ولا بد ان تكون النتيجة تبسيطاً ودرجة من الضمالة والبساطة البالغة . وهناك على الطرف الآخر يوجد الروائيون الذين يكبدسون المعلومات والحقب الزمنية ، وإذا ما قبض لهم على اية حال خلق اسطورة ، فانما هم يخلقون تلك الاسطورة تحت الحساب الاجتماعي المحض

والتي ، برغم كل شيء ، تؤدي ما تؤديه الاسطورة . فهي تجسد الخصائص الاساسية وتقيم العلاقات المتبادلة . ممثلاً ، ان كانت الاسطورة سوف يبحث في رحلات الى عالم الظلام ، وينشئ الالهة وبألية الشر وبالأحاساس بالأرض - الام . فهي تصوره تظهر جميع المدى العاصلة وإراضي التجم الخرافية وحقول الاستكشاف الجديدة والسجون والحلل . وهو في هذا يعتمد الاشياء الاعتيادية والمبتذلة ، ولربما يقدم هذه الاشياء على انها التصميم او الاساس البسيط لسرد مقعد . وفيما بعد نستطيع استخلاص معان ادق من نصوص مختلفة . غير ان المعنى ليس كل شيء ، اذ بإمكاننا الوثوب فوق الدرجات المصقولة بدلالة اعمدة السلم ، وبالمثل بإمكاننا ان نتدبر هذا الامر دون استخدام الاعمدة قطعاً . فقد نضج الاسطورة حياة عند بعض القراء وقد تكون ضرورية عند البعض الآخر . وفي العادة ، تستثير الاسطورة فينا استجابة فطرية او مبسطة . وعلى سبيل المثال ، تقدم لنا رواية (ديزي ميلر Dany Miller ١٨٧٩) لجيمر (المخطيء البريء) كما تقدم لنا ايضاً وصفاً بارعاً للاعراف والخوافز وحالات سوء الفهم . وان رواية كرواية (سولسيز Ulysses ١٩٢٢) لا تقدم لنا اسطورة ومجتمعاً وحسب ، بل انها تحول اعظم الخصوصيات الى افعال . وسواء اكننا نستطيع ان نفهم او لا نفهم الكثير على التو ، فذلك مسألة مختلفة . والشيء الرئيس هو ان الاسطورة تساعد الروائي على ان ينظم وان يكتف ، واحياناً ايضاً ، على ان ينجز عمقاً تفكيرياً زائفاً

ب - الوهم كواقع

- ١ -

في عام ١٩١٣ اعلى لورنس الحرب على اعمال جالروني وشور (جماعة المسطرة والقياس الرياضي) . وحال انتهائه من (ابناء وعشاق) بمفيداتها الاوتية اللاشاعرة بالذات ، فقد شرع بؤسطر هواجسه المستحوقة عليه معارات ماثوية تقريباً . وليرارى العقل المجرد وللتوازي المحبة المجردة وليقدم العون الى اللاشعور ليمود بكامل طاقته . وشفقة الحياة عد لورنس اكثر ما تكون شيئاً صوتياً وسحرانياً مما هي عليه عند

شو وإذا ما نظرنا نظرة فزيية (كما هي عليه) بياته من استعداد في جعلنا ان ملحظها) بان اسطوريته تتخذ شكل الفصوص المقصود . فالفيونات والنشوات والاغناء التخشي الهائي وتويات الجنون السعيدة وضروب الخبز فوق منابت الورود والرقصات بحضور القطعان ورشق زهرات الربيع في شعر العانة وابتهاال الثمار المستمر والمحاصيل والخيول والنمائل الصغيرة والفضان الزمرية وبلاء الصناعة المجدون والملاحون المخصبون والهمود الحمر وماسحو الخيول والخنافس السود والعث والتنانيس كلها ستر مشاعر أبطاله وتمحو فاعلي السوء عنده . فهالك الكثير جداً من بصمات (فريزر Frazer) و (تايلر Tylor) و (فرويسن Frohensius) ، وهالك الكثير من بصمات (بلافانسكي Blavatsky) و (فاجير Wagner) في رواياته لقد حاب في ان يدرك بأن الاسطورة هي التي تمصع عن نفسها وما تحتاج اليه انما القليل من التعليق وهي تصل القارئ قيل ان تم شرحها ، لكنه اراد ان يتأكد من ذلك فلا حاجة لشرح الاسان الطبيعي او الرقي ولكن هلك حاجة لجعله شيراً للاهتمام (والذي هو ليس كذلك عالياً) .

ان روايات من امثال (القديس ملور St Mawr ١٩٢٥) و (القنقر Kunguru ١٩٢٣) و (الشيطان المزين بالريش Plumed Serpent ١٩٢٦) تتريما فيه الكفاية مسائل الهنات الارضية وفيها تعرف ما الذي يهدف اليه قبل ان يأتي الى نهايتها . وفي الرواية الاخيرة يظهر كيف ان اسطورة كاسطورة (كوترالكوتل Quetzalcoatl) يمكن ان تعيد الماضي اليها ، وهذه فكرة ثرية ، لكنه سرعان ما هوته مشاهدة هذا النمط من الناس الذين ربما يريدون رؤية انفسهم وهم مورطون بأحداث الرواية من دون اجهادهم بالاسطورة الاسمية ان كتابه (التحليل النفسي واللاشعور Frontiers of the Unconscious ١٩٢١) و (فانتازيا لللاشعور Frontiers of the Unconscious ١٩٢٢) اسهل قراءة في بعض اجزائها من قراءة المقاطع النظرية في رواياته لقد قال بأن (فرويد) قد بالغ في أهمية معالج القوي ، وان (بويج) كان مخطئاً في مسألة اللاشعور المعطري ، وان (دوستوفسكي) كان عقلياً جداً ، وان (بروست) و (جيد) كانا حامين ومتعلمين جداً ، وحتى (جروس) كان متعمساً

والتلقين الذاتي دائماً ما يقضم اليد التي تطعم . وعليه لن نلام نحن انفسنا اذا ما حملنا لورنس المتفطرس واذا ما وجدنا له خبيثة في المسامر الترقق في رواية (البحر وسرديسيا The Sea and Sardinia ١٩٢١) . قالنس في اطار ما نطلق عليه حياة حقيقية يصعبون مثلما يتشون غالباً ، لكن لورنس عيّل الى تناسي هذه الحقيقة . فهو يطرح الشيء الوفي من عملياته . وهؤلاء الذين يحبون الأساطير مرفقة ، سيتحولون بصورة طبيعية الى روايات اطول . غير ان الروايات القصيرة تحفظ بجودة احسن : لرشاقتها واقتصادها في السرد وكذلك لما فيها من مزيد من الإيجائية البالغة ، ولا شيء من اثار المؤلمة الموثوقة يمكن ان يوازي تماماً ، اذا جاز القول ، رواية (المدعوة The Ladybird ١٩٢٣) (و الشغب The Fox ١٩٢٣) . فلورنس المتفصب مثل توماس مان المتفصب ، بحيث يجعل المرء يتساءل فيما اذا كانت الرواية ، بتأكيداتها ازاء القصيدة القصيرة ، قد اوغلت في المدى بعيداً . فالأسطورة ، علاوة على دعمها للبناء الضخم ، يمكنها ايضاً ان تقتصر في تديد المفردات . وهي تعمل في مسربين ، جعلتة الاقتضاب داعماً والاطالة ذات اعتدال ، لكنها ايضاً تخفي راسم الصور للحننة على الاطالة والفتان الحقيقي على اللابالية .

في اللحظة الراحنة يكون اهتمامي الرئيس منصباً على الاسطورة التي تبدو نابعة او مرتبطة بلا شيء معين في البيعة اليومية . وعلى سبيل المثال ، فإن روايات (مي مسكليم May Sinclair ١٨٦٥ - ١٩٤٦) تبدو دوماً على شما الهام لكنها لا تحي - موافقة تماماً لخطبات الفن انسا . فهناك في كل جزء من رواية (الاخوات الثلاث Three Sisters ١٩١٤) رهاب احتجاز - وهو الخوف من الأماكن المغلقة المترجم - عائلاً لما في غرفة التدوين التي صورتها ابقي كومبتون - برنت . وتطور حولت هذه الرواية في مقر قس ريفي ، وهو الموقع الذي يستثير الأحولت (بروني) وسنحت النشاط الكتابي الصارم على كتابة رواية (الموت The Way of All Flesh) ، وتظهر هذه الرواية كيف ان التكريس المفرط يؤدي الى الاقصاد وباستمرار يخلد القس بناته ، وحينما يتمردن يفلح في اعادة ربط احدهن الى صفه العاجز فتتسامى تلك بفراغتها الجنسية بينما تستمر الاخريات على التصنع ، عبر عميرات يس حوج الرجل اليس ويس رعة في الزواج منهن والمشكلة في انراك

مي سنكلير لهذه الموضوعات الرائعة تكمن في برودها فهي تقوم بالتحليل تقريباً
 من ان نصف الموقف بجميع تعقيداته فيما بين تشريحها الهادئ وما بين الاخوات
 الخيمات في الحون لا يوجد وصف من طريق الاستعانة بالأمثلة والحجرات . من
 الناحية الطرية نؤدي الرواية معنى ، لكن يبدو ان الرواية نفسها بحاجة الى جرعة من
 الحيوية الحيوانية مع ذلك ، فالشهوة المحضبة تحت مظهر كاذب والاحاط المحرف
 بالكلمات الخارجة ، يحتاج الى اكثر من مجرد الطرح العقلاني . والى هذا الحد ، كان
 لورنس على صواب . والى ما فيه الكفاية منطقياً نعد رواية (ميري اوليفر Mary Oliver
 ١٩١٩) من اكثر رواياتنا اقتناعاً لأنها تستخدم أسلوب التيار . ان بعض اللحاء الحارة
 تسيل في النهر العقلي لتصب بعد ذلك في شعاب كتابتها كذلك توجد بعض الافكار
 الساخنة ايضاً وتبدو الرواية مثل لعب الورق (Beggar my-Neighbour) الذي يلعب
 بورق مكتوب عليه . سماع القرى واودب والظمالة (اعطاء الشباب او تأخر النوع
 المترجم) والكأس والانشاء والحون ، مع ذلك هنالك الكثير من الكث
 والمؤاس . ان (ميري) قطعة حليد مثالي هي لادة مسرحية وهي تحط بعملها المستق
 بطله رواية (حياة وموت هاريت فريين The Life and Death of Harriet Frean
 ١٩٢٢) ولسوء الحظ لم تستطع (مي سنكلير) تجاوز حدة علم النفس الجديد بقول
 لسوء الحظ ، لأنها كانت تمتلك الذكاء لكناته نعمة ادبية حتى عن القضية الانثوية .

والغريب جداً ، لا شيء اكثر عمقاً من بعض الاساطير المبينة على فكرة القوة
 العائقة . ان حصوية فورستر تمارس طقوسها في قصصه القصيرة ، أما ناسل (اي العودة
 الى صفات الاسلاف التي ابتعدت عنها الاسال السابقة المترجم) كاريلا Carella - في
 رواية (حيث نحشى الملائكة ان نطأ الارض) وبظير ما اكثر ساجدة التمثل في شخصه
 (ستيفن ونهام Stephen Wenhams) في رواية (الطول رحلة) فتبدو شخصيات مغيرة
 نوعاً ما . وفورستر لا يسبب اشياء مثالية الى الهة حرة كما يفعل لورنس ، ولعله لهذا
 السبب يفضل في اضعاء الكثير من الحياة عليها ، حتى على مستوى الصفات الجسدية
 ويبدو شخصه رسوماً تحيطلية وحتى انها نظرية مثالي عليه حال (ميري اوليفر) .
 ويمقدورنا ان نقول الشيء ذاته عن (رما Rima) بانه الطيور وبطله رواية (العمان

الخضر (Green Mansions ١٩٠٤) لـ (دمليو . اج . هلمس W. H. Hudson) وعن (هيزل Hazel) الخيالي الذي يحب الثعالب في رواية (ذهب الى الارض Gonerio Earth ١٩١٧) لـ (ميري ويب Mary Webb) . وان شخصية (برو Pru) في رواية (السم الثمين Precious Bane ١٩٢٤) ليست اكثر جوفة ، لكنها على الاقل مدعمة بسحر ريمي اكمل . ان رواية (وولف سولت Wolf Solent ١٩٢٩) لـ (جون كاوبر بوير) تعنى بشخصية (دورسيت Dorset) كما عيت (ميري ويب) بشخصية (شروبشاير Shropshire) . لكن بحكاية هزلية ذات نكهة تمجيدية وبطريقة ما ، لا بد ان نكون مجابن قليلاً بالتجاربا بالاسطورة قطعاً ، وان الحكاية الهزلية الساخرة (Farce) توفر المفتاح الى الحالة الجيدة . والرصانة تسبب الكساح للحجاب الزائف في الاسطورة ، هذا الحجاب الذي يستغرق فيه دون علمنا بذلك حقاً .

وبكون هذا واضحاً في اعمال هكسلي وفورستر وجويس وما من ريب ان قصة البحث للورس في رواية (الرجل الذي مات) تتوجه الى القارئ الحاد كما تتوجه روايه (الفرصة Chance) لكونراد ، وهي عبارة عن ملف عن الاحباط والشهوة الجنسي . ان التصميم نابضة بالحياة ، لكنها تخلق ضباباً حول الاشياء المباشرة اشقاء للابهام . وهي تقصد اكثر مما تقول به ، وحتى ذلك الذي يقال ، يقال بطريقة جافة . ويستمر او تأخذنا امثال هذه الكتابات الطموحة الى حافة الاحلام ، والى البقية الباقية من وعينا البدائي ، والى عموميات النذاكرة الشعبية والى خلق الاسطورة المعقدة كلياً عن الجهالة بما نسميه ديناً . والاسطورة تتطلب منا دانياً جهداً عقلياً وخيالياً سواء ، اكانت ريفية او مدنية ، حنسية او دينية ، بطولية او محزنة . ويجب علينا ان نتصارع مع المؤثرات الصنابية كما نتصارع مع الحقائق الدينية بكل ما لهما من اسداء وما فيها من مصامين . وبالتخلص من الشعور الذاتي الذي تسميه الاسطورة ، يصنع الذكاء او التهكم تأثيره بالضرورة والاسطورة وحدها لا تخلق ادباً جيداً ، لكن الادب الجيد اياً كان نوعه يستطيع الاغلة من حضور الاسطورة ، والاساس الامثل هو الاخذ بها او اهمالها حسب الحاجة . والمغزى يكون في ذلك الجزء من الرواية الذي يشغل اذهانتنا بينما نقنعنا الاسطورة بمزيد من الرد . ان اليرايث باون (١٨٩٩ -) هي من بين احسن الروايات في جعلها المعنى

العميق يفهم فهمًا جيدًا في الوقت الذي تشغلنا فيه به مصغوفة بعناية . فهالك الناس العربيو الاطوار في الفنادق الخاوية الذين يتركون فينا أثرًا شيئاً بما يتركه كافكا ، لكن من دون نوب كافكا المكشوف الذي يريد لنا ان نهم فهمًا كاملاً . وهي تفوق باستحداثها الملوسة وحلم اليقظة والنيار المتعقل تعقلاً صلوياً . ونوحى عناوينها بما تمتلك من طموحات اسطورية لحكاياتها امثال : (الفندق The Hotel ١٩٢٧) و (ايلول الاخير The Last September ١٩٢٩) و صوب الشمال To the North ١٩٣٢ و (حرارة النهار The Heat Of The Day ١٩٤٩) وهذه هي جغرافية الاعتار الذاتي ونجسيد الفراغ الاساسي . وليس هناك من روائي قد عبر عن هذا الفراغ مثل هذه الحقة ، سواء اكان فراغ افراد عائلة (بورشياز) في رواية (موت المراد Death of the ١٩٣٩ Heat) عن كانوا ينظرون محياء الى الناس المحترمين وهواً منهم بانفسهم ، او اكان مروع الاماء العصاين عن يعيشون حياتهم من خلال ابتنائهم في رواية (البيت في باريس The House in Paris ١٩٣٥) واذا كان لدى بلون من خطأ فيكون في صالة الدليل لديها ، وكألم تستطع تصويراً اروعاج نصها بأكثر من الحقائق المتحولة مسبقاً ، بل فلسفة في ذهنها . بالنسبة لها ، هالك دائماً شيء ما حتى في اكثر المواقف نقامة ، ودائماً ما يكون نرها متساوياً مع امثال هذه المواقف ، لكن صبر القارئ لا يكون كذلك احياناً . ربما ، على طول الخط ، كانت تناول الاشياء بطريقة غير مباشرة تماماً وقامية خطأ .

ومن بين الروائيين الآخرين الذين اقترحوا الاشكال التمهيدية وتركوها بلا وضع نقاط رئيسة ، الروائي (كروستوفر اشروود Christopher Isherwood ١٩٠٤ -) الذي عني برلين ما قبل الحرب بما لم يمس به جويس بـ (دنس) وما لبـ (لُك Laibek) ، لكنه جسد العالم المدني بشخص الحقنة الحسيني . فالسيد (موريس) في رواية (السيد موريس يسبلد شيئاً شيء Mr Morris Changes Traits ١٩٣٥) رجل ماسوشي يحس بالحاجة الى ان يدع نقداً لقاء ان يجلد في لوقات منتظمة ، وسالي بولس Sally Bowles - في رواية (وداعاً ما برلين Goodbye to Berlin ١٩٣٩) امرأة ذات علمة سورية دقنة وكلتا الشخصيتان غثلاث وصعاً ابعد من ان يتفق مع طبعة المرء الصمينة وهما لا

وسببان اذى بما لديهما من انحرافات لكنها يكتونان التقيض للشهوات وتطور الشعور على المستوى الشخصي ، ثم تتلاحم هذه الانحرافات لتتكون اساساً للتأريه . وتعرض هذه الروايات اشياء كثيرة ، لكنها لا تعرض اشخاصاً قابلين للتصديق . ان (اشروود) لا يعتقد نفسه قطعاً من عالم (اتاقت) الوهمي ، والمسترقين النظر والمتأمريين اليافعين واهار الحليد ودروب الماعز والقطاوات المسافرة والاشخاص الذين يعوزهم التكيف الاجتماعي لعيوب من صنع انفسهم والحالات غير المجدية والتأويل المغالى به لحياته الخاصة بكومها احتيالاً اسوء ما فيه اماكن السكن الوضيعة . ويتكرر في روايات اشروود (البحث عن اب) و (الام السيئة التي غضع المصطكاه) كما يتكرر في سيرته الذاتية الموسومة بـ (أسود وظلال Lions and Shadows ١٩٢٨) . ان (فيلب) في رواية (جميع المتأمرين All The Conspirators ١٩٢٨) لا يحرق ابدأ على نفسه الصليقة ، وان نهاية الرواية التي تظهره فائزاً بال جائزة الثانية في مباراة شعرية ، لم تكن الانحطاط الاخير لعس حسانة بل انها المطلوب انشاته (Q.E.D) المضجر . وتكون براعة اشروود الرئيسة في سرده المنعش وتحفقه السينمائي فهو مائع ، مادام يستطيع جعل المشاهد يتبع بعضها بعضاً ، لكنه عندما يحاول الايغال بعيداً ، الى المعاني الاخلاقية ، فجعل ما يقدمه عبارة عن نصنع متفخ . ففي رواية (براتر فايولوت Prater Violet ١٩٤٥) يذهب الى ابعاد من التصوير الفوتوغرافي الذي مارسه في كتابة روايات برلين ومحاول ان يقدم (بيرجمان Bergmann) اليهودي الاوربي الكهل السيء الخلق على انه (وجه لوقف سيامي . . وجه لفترة من الزمان تتميز بأحداث خاصة . انه وجه اوربا الوسطى) . وهذه الرواية في مجموعها سطحية جداً . ومن العسير ان نضم حتى ان كان بيرجمان قد بدا شخصاً ، وكما هو الحال فعلاً ، فهو لا يعدو كونه تمية ذكية .

وفي احسن حالاته ، يكون اشروود (اسيفو Isyvoov) ، ذلك المستمع الجيد ، والمحلف الدمت غير التراجع ، وهو يشترك مع سومرست موم ببعض الخصائص . وكلاهما يؤلمان عن الاسطورة الصيانية الدخيلة الدنيوية سطحية المتعلقة بالانحطاط الروحي في القاع الاجنبية ، وكلاهما يجمعان الحقائق بنسخها الفنانة ويشتابها بكل عناية في (البومات) غير متميزة تميزاً شخصياً واصحاً . وكلاهما تحولاً صوب الديانات

الشرقية - فموم في رواية (وجهات نظر 1959 points of View) يتحسس حياة قديس هندوسي ، بينما نشر اشروود كتاب (فيدانتا^١) من اجل العالم الغربي Vedanta for the Western World 1946) وتعاون مع (سوامي نكهيلاناندا Swami Nikhilananda) في عام 1944 على ترجمة (Bhagavad-Gita) . وان رواية اشروود الموسومة بـ (العالم في المساء The World in the Evening 1945) توصي بالمحبة والطريقة الصاحبية . ويبدو بأن مجرد الرؤية الكاملة للتواضع وبمجرد التنازل الكامل عن الحكم عليها ، بعد ان الطريق سحر الاستمارة . ان قراءة لاشروود او موم ستكون تحملاً لتوع من التقشف البارد المقروء . وبالتأكيد ، ان كليهما يارعا الصنعة براعة رحيمية سواء في فترة نقص الايمان الاولى او في فترة الراحة الروحية في سنواتها الاخيرة . انها مشيران للاهتمام بكونهما (او لاختيرهما ان يكونا) اعارات ذالة اكثر من كونها ادوات مبشرة بأية رسالة ، وان طرح اشروود الساحر للندروس في رواية (زيارة الى هناك Down There on A Visit 1962) لمراحل حياته المعاصرة يرقى الى اعتبار نفسه عرضاً ذا علاقة ، تحت رعاية (هايسمز Huysmans) ، بدءاً من رباطة حاش مرحلة التضجج .

كذلك وجدت حالات الانحطاط والمرضية ايضاً المفسرين لها ممن لا يمتلكون تطلعات رمزية . ان (دينتون ويلج Denton Welch) ، وهو (ترومان كابوت Truman Capote) انكليزي ، سجع في انتاج روايتين قل موته المبكر : ففي (الرحلة الملعونة Maiden Voyage 1943) و (البهجة في الشباب In youth is Pleasure 1945) يتغمس بطل الرواية الشاب في اوهم ماسوشية

كان اشروود نفسه قد اثارها ، بأننا اقل ، في رواية (براتر فايولت) وفي سنة 1938 نشر (لورنس دريل Laurence Durrell) رواية (الكتاب الاسود The Black Book) وهو قصة (لورنس لوسيفر Lawrence Lucifer) الشاب الذي يذهب الى الادرياتيك ليكون كاتباً ، وهي ثبناً عن رباعية الاسكلورية ، لكن كل شيء فيها أكثر سماجة وأكثر زحرقة على نحو يعوزه الذوق . ويرافق لوسيفر فيها :

١ الفيدانتا ، نظام فلكي هندوسي سمي على قديس . والفيديا كتب للندروس القديس الاربعة او واحد منها .

شهواني بيروي (نسبة الى بيرو) وبغني ورجل عائش على ما تكسبه موعس ورجل مصاب بوسواس المرض ، لكنهم يمثلونه بقوة بمزاج علي ثقيل . والنثر راكد ويميل الى ان يكون متكلفاً . ويمكن العثور على الكلمات الرباعية الاحرف كما في مجموعة rochéché اللاتينية ، والتأثير العلم يشكل تحمة تقريباً ، وكان دليل كاس قد عزم على تحديد اسلوب (هريانك) .

بعد رواية (تحت التل Under The Hill ١٩٠٣) لـ (بيردري Benrsky) كان يجب على (رونالد فريانك Ronald Firbank ١٨٨٧ - ١٩٢٦) ان يعمل بجهد لكي يتربع الشيء الاكثر اسرافاً حتى من خياله العلواني . ان عالم ما بعد الحرب المضطرب الذي يجده (مايكل ارلين Michael Arlen) في روايه (القعة الخضراء The Green Hat ١٩٢٤) لم يترك أثراً في (فريانك) قطعاً . ولكونه كاتباً وعظيماً يدين بالكثير الى القدوة هنري جيمز ، فقد شيد عالماً للمتعين ، فيه الضلال هو الشيء المألوف . وماين العصور كانت تقع الحروب والمآسي الشخصية ومجريات حياة الاعلية وفي الداخل ، خلق عالماً مضطرباً ، على غرار متحف (توسود) ، من التوربوت اللفظية والوقلات المتوعدة والزخرفات الواهية . وتحمس شخصياته العبد ، وهي في حقيقتها ليست سوى شخصية واحدة ، سواء في فهمتها او في ثروتها المتوعدة عن تصرفاتها الجنسية او برواتها القلبية . فالمسح والفسح والعصور تؤدي بهم الى ورطت يستطيعون انتشال انفسهم منها لفظياً فقط . والروايات تنزع بقوة الى امام ولا شيء يحدها بالحياة لفترة طويلة . فالكارديال (بيرلي Pirelli) يلاحق ، وهو عار ، احد اولاد فرقة الانشاد في ارجاء الكنيسة ، لكنه لا يلتفت ان يموت تحت حذارية حصبة تحتل احد عشرة الف علاء . وفيها جراه زرق عند اليسوع ، وعمليات جلد بالسوط ، وكونتات ايطاليون ، وكاثوليكية بحرفة واتارة مسرحية جابية ، وكلها شعارات بادخة للجمعية . وحتى تلمر : فريانك) ومقاطعته الكلام المتورة يعطي الانطباع بكونه شخصاً مثقوداً ما بين الوهن والالاحاح المستيري . وهو لم يستطع ان يلود الزخرفة عن كتابته ، ولكونه مهرجاً هو شخصياً ، فقد نفح في شحموه الحيوية وصقلها حتى شقت بالنزر القليل مما

يكفي ، على أية حال ، لاقناعه بأن الهوة الفاصلة بين شخص وآخر يمكن اجتيازها أو على الأقل اختراقها . ان هذا الاستغراق نفسه يبرز عند ديكتر ويفسر عاطفيته . وفرنانك عاطفي ايضاً وهو يشتاق الى الوصف الذكي المتميز للعذاب ، روحياً كان او جنسياً ، او اجتماعياً . والفروق والمرح هما المعاملات المسكنة الوحيدة .

قرواية (الأميرة الاصطناعية The Artificial Princess ١٩٣٤) هي وسادته لفرطة الزخرفة تذكيراً لـ (سالومي Salome) وقرواية (الوردة تحت القدم The Flower Beneath The Foot ١٩٢٣) عبارة عن وصف واقف لقيس (قارئها قرواية - هيلينا Helena - لـ - وو -) وقرواية (هلموث ١٩١٩ Valmouth) وهي محاولة على غرار (زيارة ثانية لبرايدزهد) ، وهذه كلها تستحق وقت القارئ المهتم وتستحق اعماله ان ينظر اليها على انها اكثر من مهرجان غريب . ان بينه وبين - وو - وهكسلي شيئاً مشتركاً وبالمثل بينه وبين محلي (اراضي الخراب) الآخرين .

ان حافر فرنانك الرئيس هو الخوف - وهو يجسد ما يشه الكوايس وعليه فينه وبين السريالين شيء مشترك - ففي معرض تقييم في صالات عرض (برلكنس) الجديدة في عام ١٩٣٦ ظهرت السبلة (اندريه بريتون Andre Breton) بشعر اوزق وارندت امرأة أخرى قناعاً من الزهور الحمر . أما (سلفادور دالي Salvador Dali) فقد خاطب الجمع بصوت عبر مسموع من داخل حودة غوص . ان الكثير من ذلك موجود عند فرنانك والدادائية ، غير ان الكتابة الآلية لـ (فيليب سوبولت Philippe Soupault) و (بريتون Breton) لم تكن كذلك طبعاً .

ما فيه الكفاية مما يعيد الى الذعر من امراض قوطية Gothic راوها كل من (الراهب لويس Monk Lewis) و (هوراس ولبول Horace Walpole) و (سوينون Swinburne) ان ادوات اللاشعور والشعور المحاكي للحلم نادراً ما تتغير . والقنوط كالحنون يلجأ الى الاحاويل نفسها . ان قرواية (السمكة القابلة للتوبيان Poisson Soluble) لـ (بريتون) تموزها براعة كل من فرنانك و (هيو سكايز Hugh Skyes Davies) في قرواية (بيترون Petron ١٩٣٥) . و (بيترون) وحالة تشتمل رحلاته المافية للطبيعة والعقل على قصة رجل كان يشرح اصابعه فتحول الى ايد ،

ثم تتحول اصابع هذه الايدي الى ايد وهكذا دواليك . كما يلتقي برجل نزق يتنزع احشائه بنفسه ، وآخر يتوازي فكه مع ركبته . وفي هذه الحالة يجب علينا ان نحس كالمخبولين ، هذا اذا شئنا تفسيراً لهذه الامور . ان خلط الوهم السوفي (نسبة الى Swift) باهاجس الفرويدي لشيء مريع ، لكنه بكل تأكيد يؤدي الى الاحساس بالعجبة الخاصة على التهديم وعلى اية حال ، يشمل نوع من الاسطورية يكون حاجزاً ضد اللا ادراك .

ولربما اننا نفيت انفسنا بما نتدعه عامدين . وان ابتداءً كهذا يشهد على قدرتنا الخاصة ومن المحتمل كثيراً هو اننا نشعر بمزيد من الامان حيننا ننظر الى الحياة بمنظار الاسطورية والتي اكسناها طوعاً : وهي نوع من موروث الذاكرة البشرية وعلى اي الحالين ، فحين ننظر الى الاسطورية على انها وسيلة تنسيق اجتماعي وروحي . والدخيرة الاسطورية راخرة بحيث ترضي حاجة كل فرد : ان يطل (روبرت كريفز Robert Graves) ينصب اعجابه على [الاهة بيضاء ، اما لورنس فيقدم لنا امرأة كالطاووس الابيض (كلها عجب وصرحات دهر وفس) . ولكل نوبة من نوبات الساطنة القائمة الظلام يوجد نوق للتصير عنها بالتودج مكشوف .

فسريالية (جي . بي . ييش B. Yeats) في روايته (الارامتريون The Aramians 1936) على الطرف النقيض للاسطوريات السياسية لـ (ركس واربر Rex Warner) في روايته الامتاد (The Professor 1938) و (المطار The Aerodrome 1941) . ان مانعرفه عن عقلنا اللا واعي يدفعنا بخوف الى أكثر الانظمة جذباً وبتأكيد ، هذه هي وجهة نظر (اورول Orwell) البهيمية ، ورواية (1984 1984) الصادرة في 1949) تظهر الانسان في ردة فعله من النظام المصارم وتوجهه نحو التيجيل اللورنسي (نسبة الى Lawrence) للملذات الحيوانية كالاتصال الجنسي واعزاز الفكرة المحرمة السوداء وعلى غرار لورنس ، فإن اورول مجادل : فهو يستبظ موقفاً وبقياً - موقع بنفيلد Binfield الجنوبية بغضاه والجنوب الانكليزي بعامة - يعكس حقله الجنوني القائم على الشك بالحدادة والذي يتضمن بغرابة امودجة المثاني المعقد عن السلام الربيعي وتيجيل الماضي واي نوع من انواع عجة

الحبر القديمة المحترقة للمادة . ان رواياته الأولى بدءاً من (ايام برميه Burmese Days ١٩٣٤) الى (استرق الدريقة علفقة Keep the Aspidochelone Flying ١٩٣٦) و (قادم من أجل السيم Coming up for Air ١٩٣٩) ، تعكس لنا شخصيات اورول التي لم تمكّر تماماً وبعبارة معتداتنا ومكائدها ونحيزاتها . ان هذا الفنان الشديد الحساسية الدوتيه والذي كان معجناً بـ (حسيخ Gossing وجورج مور) وطد نفسه في النهاية على كتابة سلسلة من المقالات النقدية ، ثم ما لبث ، لسوء الحظ بما بقي له من قدر قليل من الوقت ان ينجح في جعل صورته الرعبه ان تكون مسجومة مع اعماله الخدبه الحفرقية التي لم تتطلب منه خلق الشخصية ، بل تطلبت جهداً خيالياً في مجال الفانتازيا . وتمى شخصياته ثابته البعد ، وان مدرسة (كروس حيث Gross Gate في رواية (هكذا هكذا كانت الانهالجات Such: Such Were the Jags) تظهر ثانية مع غرفة مطالعة المدير التي تصبح هنا المعرفة رقم ١٠١ ، وان (بيجو Bingo) ، روحه المدير التي انتزعت من الأولاد (نوعاً من الانحلاص الناسى) عن الذنب الشديد) قد كبرت في مظهرهم وبالث لقب (الاح الكبير Big Brother) . لقد اسمر اورول في رعبه . هدأ على القذف والضبابية والهدم المتعمد لكن ما يؤسف له اسعاً كبيراً ، هو ان ما اراد ابصاحه مما كان قد اعتقده ، قد استغرق منه وقتاً طويلاً ، قبل ان يكرس نفسه بصلوى الى النوع الأدبي الذي ينجح فيه حيراً من الأنواع الأخرى

وبعد تقديم (وليام كولدملك William Golding ١٩١١ -) لروايته (رب الذباب Lord of Flies ١٩٥٥) والتي هي انشطار تلوخي نحو اليهيمه ، تحول الى نوع مختلف من الصورة المصعرة في (السقوط الحر Free Fall ١٩٥٩) . وهذا نصيب الرؤيا الاستطانية معمرة بالحوية . وكل رؤيا مؤوية تعيدنا الى انفسنا . اي الى الحيوان الوحش فيما او الى القديس الكلم فينا على سبيل المثال ، تثبت رواية ، (رب الذباب) ان الطغولة تؤيد ، سنأ وطمراً ، الاطاحة بالنظام . ان ان جماعة من اولاد المدرسة الانكليز انتهى هم المطالب الى جزيرة استوائية غير مأهولة حين تحطمت طائرتهم اللاجئة اثناء حرب درية . ويبطء ويشكل مربع ينحطون الى متوحشين حيث يوافق نظام المدرسة على استعمال طلاء الحرب واليهيمه والذبح الطقسي . والتعليق الانسب على هذا هو رواية (الوارثون The Inheritors ١٩٥٥) التي يخلق

فيها كولونيك تصورته الخاص عن الانسان الاول وعن المخلوقات التي مكنته مآثرته من طردها . وفي رواية (بنجر مارتن 1956 Pincher Martin) هناك بخار مرود بطوريب يرد الخطر عن نفسه بالاحتباء بصحرة الاطلسة ، وهو يستعرض حياته فيحدها مجدبه . وما بين الانسان الدائي وذلك النحار تأتي سلسلة كاملة من اللديات تصل اوجها في المهارة باحترافها الطوريبات . ومن العجب القليل هو ان وجهة نظر كولونيك الثالثة - اي ان الفساد بطوقا باستمرار - لم تدع له مجالاً لطرح التعاصيل الاجتماعية . وعلى اية حال ، كم يمتى المرء ان يطرح وجهة نظره المعظمة بطريقة لا محارية ، وبرغم ذلك كله ، ان صروب عاددا سطحه مثلما هي عميقة

ان الروائي الانكليزي خاصة ينلوق مع فكرة البراعة ، اي المروحيات البقية عبر المصنوع . وذلك هو الاساس الذي تبني عليه رواية (الحقل الحيواني 1945) ، وفي نهاية رواية (1984) يقس (وستون سمث) عن روحه التمردية بشعر للاطلاع وللعطولة مطهر من مظاهر الحياة غير الملوثة وهي ايضا دروة الاحساس اللاتختر وهي تمن العديد من الروائين الانكليز بدء من (ال بي هارتلي) الى (وليفيا مانج Olivia Manning) وقد برزت في القصائد القصصية الكانوسية لـ (وليم سانسوم William Sansom في ديوانه (فايرمان فلور Firman Flower 1944) وفي روايات (جورمنكاست Gormenghast) لـ (ميرغري بيك Mervyn Peake) ومن المحتمل ان الطغولة المؤسطرة هي من أكثر انواع الرواية الهروية لغة بين الانكليز . لقد اشار سارتر في (الارمنة الحديثة - الجزء الثاني Les Temps Modernes) الى ان . (المتقنين الانجلو - مكسونيين الذين يؤلمون طفلة بحد ذاتها ، منعزلة عن بقية الامة ، دائماً ما يصيبهم الدهول حين يجدون الصانين والكتاب العرسيين معصمين في حيلة وشؤون الامة) في هذا النص سالقة في القول ، لكن مغزاه حقيقي ، واساسه هو ادمان الروائي الانكليزي على التعلق بمظاهر الحياة الارستقراطية والهروية . ان التمييز الطبقي والتوق الى السكينة ، في حيريات معزلة لطفولة متألدة بوصوح ، اغرت منجاح بعض الروائين الانكليز

واقصتهم عن المؤسسات الكبرى . ان الاغراءات للتراجع عن عالم تجاري برحته موجه بالنسبة لكاتب الطبقة الوسطى ، وبالطبع ، لا يهم ، كائناً ما يكون الذي يهتد عن مسؤوليات الروائي ، حيث ان الروائي سيحصل بما تحمله عليه نفسه . وليست هذه مسألة اخلاقية ، حيث ان ارحب الرؤى هي التي تقور في النهاية ، على اية حال

بيد ان ما بأسر يكون في الطريقة التي تشابه بها ارواحه^(١) ananism الطفولة والاسطرة المعاصرة مع طرق المخرفين السياميين ، وهذا تسحر قليلاً من الاساليب النهائية لأولئك الذين يهتمون بالمجتمع بحملته . ان رواية (هنري حري Henry Green) الاولى الموسومة بـ (عمى Blindness ١٩٢٦) تتبع نمو ولد اعمى من خلال رموز اليسروع والحلادة والمارشة مع التلميحيات الى الزهر والطير وعند كافكا يستيقظ الموظف الكاتب يوماً ما فيجد نفسه وقد تحول الى قملة مراض وفي قصص الاطفال دائماً ما يكلم الحيوانات وهي أنيسة في العادة ، وان عالم الراشدين اما ان يؤكد بشكل جنوني تقريباً على اختلافنا عن الحيوان او ان يلجأ الى الخفافيرصاً على الروح الهيمنة فيها . وان يقدور الاطفال رفع الكلفة مع العالم ، وان يمسخوا الأشياء والكائنات ساعة يشغلون . لا عجب لداً ، في روايات إيفي كومتون بربر ان بقي الاباء المهولين أحياء من خلال انسلهم . ان (بيترياد) يرفض مسؤوليات الراشدين لصالح عالم سريري ودرامي . فالقرصان والتمساح والحيرة يجدوننا بالمهر طريقة . . مثل (أليس Alice) في الشر . ان رواية (العصي المغفل The Green Child ١٩٣٥) لـ (هربرت ريد Herbert Read) تظهر بوصوح وجهة النظر نفسها وان قصته (الفين البريفة) في مجموعة (حوليات البراءة والتحررة Annals of Innocence and Experience ١٩٤٠) تضرب المثال ، بطريقة أمهر واكثر يروستية ، على طبيعة (الحساسية العذراء) وكيف يمكن تطوير آثارها . ان رواية (ربيع عثية في جامايكا High Wind in Jamaica ١٩٢٩) لـ (ريجارد هيوز Richard Hughes)

١ - ananism : الأرواح ، مذهب حيوية المبدأ الاعتقاد بأن لكل ما في الكون ، وحتى الكون ذاته ، روحاً أو نفساً ، كما انه في الاعتقاد بأن الروح أو النفس هي المبدأ الخيري المنظم للكون الطبيعي

تظهر بأن عالم الطفل ليس بكل مساطة نسحه أولية طبق الأصل لعالم الراشد ، لكنه عالم مختلف تماماً . والبراءة تدافع عن نفسها بأنطاعات ذهنية يشترك في حواصها وعي الطفل والعقل البدائي ان الحديث الشخصي المرعج عند جويس ، والقلعة النيسة والعلوم في جو العلوم عند كافكا ، بلحلان في صنف واحد ، اي صنف الخرافه ذات المغزى وتدور عجلة البراءة دورة كاملة . لقد اراد كل راشد في وقت من الاوقات ان يعكس موقع الحروف في قصيدة (Laurence) لـ (ديلز نوماس Dylan Thomas) لكنه يترك قصيدة (Kewthon) لـ (بللر Butler) كما هي .

وسوف تستخدم الرواية الرمزية طمولسا المسجية فيها ضدنا او ان نجعلها ندو العباد الوحيد لنا . وبما ان هذه الطريقة ليست منطقية عادة لكها داب الجاه ، وحب علينا ان نكون في حاله عقليه صحيحة والا سوف نكون خيلنا الادبية معقدة ومهيبة لنا . ان رواية (قلب الظلام Heart of Darkness) لـ (كونراد) تحاول أننعنا بأستارنها لخشد من الصور التي يتصحنها العوان وهو يلجأ الى انطاعات الطفل الأولية عى اللونين الابيض والاسود مرصعاً الرواية بصور مقرية غملي مناخاً كاملاً من العاطفة نحو تلك الانطاعات . ومثلل فأن من الصور الأولية المستخدمة استخداماً ذكياً هي مجسم القصة والباحرة المسجرة في رواية (بومسترومو Nostro) ، والمدينة في رواية (العمل السري The Secret Agent ١٩٠٧) وديل العيطان في رواية (الشريك السري The Secret Sharer ١٩١٤) والخريرة والبركان ومنفى (هيس Hesse) في رواية (البصر Victory ١٩١٥) . ان الكثير من هذه المادة هو من مواد قصص مغامرات الاولاد وان كونراد يستخدمها ضدنا لكي يوقظ احساساً بعدم الامان وما يبغى لتلك الصور ، التي معرفها جيداً ، ان ترد في هذا السياق من الكلام ، ومع انها توحى لنا بجميع انواع المحاطر المرحه الا ان المصود بها بوضوح هو حرماننا من الراحة نفسها

ففي (بولسير) نكتظ الصور التي تكون الامتحنانة لها ملا مكبر لكها نختزن في اعماق العقل الواعي لمرارة تحليلية أخرى وما من احد سيجتاهب مع كل

شيء فيها . وعليه فطريقة جويس هي طريقة الاستيعاب الشامل (Blanket Method) فإن شيئاً ما في مزيج ، إن عاجلاً أو آجلاً ، سيقطع النار من داخل كل واحد ما والامثلة على ذلك هي (بك مليجان Buck Mulligan) السمين بجمانة والذي يندس القربان المقدس ، وموصوعة موسى ، واهناج (السيد يلوم) عند شراء الشاي ، ومعطف لطر البني اللور ، والقهوة والحمة والكاكاء ولحم (بلمري Plumtree) الموضوع في القدر . وليس يهم ماذا يفضل من هذه الأشياء ، حيث سرعان ما تكون قد رسختنا (بطريقة طفلية) عالمنا الخاص بنا الذي يسعى بأن نفتش له عن موضوعنا المفضل كيما نبرره . وبعد وقت قصير تكون قد ربطناه بموضوع آخر ، وحينذاك تبدأ سمفونية الصور بالظهور . وهكذا يصبح في عمر الأندهاش (astounded) ، حسب تعبير جويس فهي روية (فينجان ويك) يتكشف (Earwicker) عن (Uru-Wukru) وتصبح (أنا وايرسل Anna and Isabel) نهر (الليفي Liffey) . غيمة أو بحراً . ثم يصير (Earwicker) واضحاً مثل تل (هوث Howth) ويصير أولاده مثل (شيم وشون Shem and Shaun) و (نابليون وولنتكن Napoleon and Wellington) و (مت وجيف Mutz and Jeff) ونفس حماقة (ايروكز) في المترو بمراوغات مختلفة عن طبيعتها الحقيقية . مع ذلك فقد حاكمه في الحانة عصفون ثملون ، والنساء الفسالات فضحن للملأ غسيله القدر . وما إن التركيب الجملي صعب فالطريقة مختلفة عما جاء في (يوليسير) ، أي إنها طريقة (الاصابة أو الخطأ hit-or-miss) : وهنا يجب ان نتلفف القدايق النابية من بين المفردات التي موقعنا في حالة فوضى ، بينما في (يوليسير) نتلمس قرائنا من الناء العلم . ان الباء في (فينجان ويك) يجلدنا جميعاً ، ومعنى هذا القول ، اننا لكي نشعر بالاندماج حقاً ، محتاج الى شيء اعظم مما له علاقة بالخائب الشخصي ، الذي ، ربما تحبب التوريات في توفيره . ويعجب المرء الى اي حد تساعد : صوره فرويد الحلمية عن بابل والسلم والارتجاع ، والسقوط في النوم اثناء النوم ثعبان (نوليرم Napoleon) ان هذا الحلم هو عنا جميعاً . مع ذلك يجب ان يكون مستقلاً عنا . ومواءمنا أكتنا نستطيع الانغمار فيه أو لا ، وإذا استطعنا البقاء في

الخلع ، فالامر يعتمد اعتماداً كبيراً على الحد الذي يفكر فيه بحر انفسا بـ (ترستان Tristan) على انه (الحجارة - الشجرة) او بـ (فيكو Vico) بسبب (شارع فيكو)
 وادى لم يستطع اقتناع انفسا بأستعارته لهذه الاصداء ، فالواجب ادأ ان نكف عن
 قراءة الرواية هائلاً او ان نغيب في البناء الروائي عمزيد من العمق . والاعماق فيها لا
 متناهية .

لكنه سواء بذلنا الجهد الذهني الواعي الذي تتطلبه أسطورة (بوليسيز) أو
 حاولنا الإشتغال بـ (فيتجان وبلد) ، فإن ما يحدنا وما يساعدنا هو ما يحتفظ به في
 الذاكرة من مخزون عن عالم الطفولة الإعتباطي الصغير . بالنسبة للراشد ، يكون هذا
 العالم كله ، طرياً كالصباغ الخديد ، وهو رمزية مشيرة للسحر الدائري ولصورة
 الأولاد الأثيبس ممن كانوا يقدمون الخدائيف على الجزء المنط من ساحة عامة في
 مدينة إغريقية إن جوهر الطفولة هو وعي مشدود بالأحواء والذي إذا ما أخضع في مد
 البلوغ لأسباب الحياة ، يكون مرسوماً عليه حتم مسكون بالتفصيلات والخالون
 الكبار يعطون أم نائمون ، هم أطفال يكيمون كل ما يلذكون إلى ما يتناسب عالمهم
 العريب ، وهم حاسمون منذ سن الطفولة بريح عيد الحصاد Pentecostal المهددة
 للصرح الخلعي ، فيدعجون تنوع من اللهجة طليعية ومشكوك بصحتها في آن واحد .

إن كيمياء عوالم الأشياء الرخيصة إلى أخرى نغية ، سواء أكانت متعلقة
 بالإيمان بالشياطين أو بأنواع النشوة ، هي كيمياء لا يمكنها أن تعود . مع هذا ، فهي
 جزء من كل ما هو كائن ، وهذا تبرير كاف يحد ذاته بالسسه لـ (هنري جريز Henry
 Greens) و (ال . بي . هارتل) . وهما يطبقان بريد من التكتيف طريقة فورستر الذي
 يلح على مسألة المكافأة في (هوارنز اند) ، وطريقة بروسنت التي تجعل دوقه
 (جورمانت) تستخدم للاختصاص نمة سحلية أنثى ، وطريقة فرجينيا وولف التي
 تنصب فناراً أمامنا ، وطريقة لورنس التي تجعل (هرميون) يقتل (بركن) بمنطه ورق في
 رواية (ساء عاشقات) . وهذه هي الثقوب في نذاكر عودتنا ، سواء أكا في طريق
 عودتنا إلى الكهف أو إلى الطفولة أو إلى الإنسان التجريدي أو إلى آدم شبه الإنسان
 أو القرد .

لقد أعاد الناقد (أدوارد سوكس Edward Stokes)^(١١) - وهو يوريلندي وليس أمريكياً - في تقديمه روايات (هري جرين Henry Green ١٩٠٥ -) الإنشاء إلى طريقة النقد الجليلي الدقيق التي يأسف لها سي. بي. سنو. ربما كان من المفيد أن يعرف عدد الحمل ذات الأطوال المختلفة وعدد الكلمات الدالة على الألوان التي يستخدمها (جرين)، لكن المؤكد أن هذا ليس ضرورياً إن روايات جرين عاطفية ورمزية وإن موضوعته الرئيسية هي أن بالإمكان التغلب على الوحدة بالحب فقط (وهذا يكون الحل أنصح من حل فرنانك وأندري من حل ديكنز، لكن هذا المحاسن المستحود مشترك بين الثلاثة). والمشكلة، كما يعرضها جرين، هي أن السس لا يستطيعون التواصل مع بعضهم بعضاً تواصلًا دافقة وفي عجل للسيرة الذاتية عنوانه (أحزم حبيبي Pack my bag ١٩٤٠) قد أشار هو نفسه إلى (الاشياء العقيمة التي لا يصح ذكرها) الموصوفة في روايته (عُحب Loving ١٩٤٥). فليست هناك أية صورة بنائية رئيسية وليست هناك طريقة الإستيعاب الشامل، لكن ما يوحد عبارة عن تلميحات سارحة مستمدة عن أحلام مختلفة مرئطة بصور الطلعة والظاومين ودليل انحاء الريح والخواتم المفقودة وبرح الحمام. ولربما أن الرمزية كالتورية، تكون على ثلاثة أنواع رئيسية هي: الرمزية اللامقصودة والمرجلة والمقصودة. ومعظم رموز جرين مقصودة لكن ظاهرها يدل على أنها لا مقصودة. هرواية (الذهب إلى السحرة Party Going ١٩٣٩) تعرض رهبة الإحباط برموز أقرب ما تكون (ديكنزية) فالضباب والاشخاص في الشرك ومن المؤكد أن (في الشرك Trapped) هو من عناوين جرين - والحمامة الميتة المهجورة من الرموز التي يستطيع المرء أن يلوها تأويلات لا حدها. وفي رواية (عيش Living ١٩٢٩) بمحوم سرب من الحمام فوق منطقة صناعية فيمترح لحن تعاريله، بطريقة مسببة للدوار تقريباً في هذه البيئة، مع لحن الحياة المقيت لعمال السبوكات. ويكون كل شيء آخر واقعاً في شرك هرواية (المطوق Caught) مثلاً، تعرض لنا اللذين المطوقين بالهواء الساحي والزجاج المسبب للدوار تحت وطأة العارات الحوية. وفي رواية (عُحب ١٩٤٥) ندور حامتان

سرعة وهما ترقصان رقصه (الفالس) في صالة رقص مهجورة. فهناك تضاد بين الطلقاء والحذلين والمتراحمين سعادة وبين سجن الجمعية الخيرية. وليس معنى ذلك أن للحرية أية فائدة ملا وجود شخص آخر يمكنك أن تعمر له عن كل مكتوبات نفسك، أو أن الجمعية الخيرية تسلم بالضرورة لا مبالاة الواحد بالآخر. إن (جرين) لا يتعامل بالحالات المطلقة بأكثر مما يتعامل برمزها الطائر الصاروخ. ورواية (العودة Back ١٩٤٦) فيها إثارة شعرية مكثفة عن عوفا جدي، أما رمزيتها فمتشكلة بالزهور. وقرصم رواية (استنتاج Concluding ١٩٤٨) إستجابة شخص حساس إزاء دولة الرفاهة، غير أن الرمزية أقل وضوحاً، وأما حقاً غير مريرة أحياناً. فقد عُثِر على إحدى قناتين صائعتين، لكن ما يستمر على الظهور والإحشاء، ورة. ختير. قطرة، دوغما اتساق أو سب وروايتها (لا شيء No thing ١٩٥٠) و (الشعف Dotting ١٩٥٢) فيها سعة الخيال أقل مما فيها من ثرثرة. ولقد تحولت بروعة الرمزية إلى نبرات الكلام دون أن تحدث، على أية حال، ثغرات في عمل غموض الرموز وانتفاء اكتساب الكثير من (جرين)، يجب عليك إجهاد نفسك في التسلل إلى تفكيره، فالحدس والربط الحر يساعدان كثيراً مثلاً يساعد التزود الحريص بطاقات رموزه. فالتشر رائع لكنه لا يستطيع إخفاء بروز هذا المبدأ ألا وهو: إذ كان من الضروري للقارئ أن يتابعه، فإن جرين سيتبع معه طريقة الإمتيعات الشامل أو أن يقدم له صورة مركزية تشغل بها وعلى الأغلب لا يعمل (جرين) أبداً من الأمرين وهو يبدو في آخر رواياته متوجهاً صوب الملهة العامة ذات الشكل الكامل تقريباً.

أما (ال. بي. هارتلي L. P. Hartley ١٨٩٥ -) فهو لا يصبط الشكل وحسب، بل الرمزية أيضاً، إن ثلاثة من رواياته هي: (الروبيان وشقائق النعمان The Shinnip and the Anemone ١٩٤٤) و (السياء السادسة The Six Heaven ١٩٤٦) و (فيوستاس وهيلدا Eustace and Hilda ١٩٤٧)، تعالج استبداد أحت بلحيتها الأصفر. فيوستاس وهيلدا يفتتحان الحوادث بمحاولتها تخلص رويان من فم إحدى شقائق النعمان غير أسما يستلان إلى الخارج احشاء الشقيقة أيضاً وتطبق الأمور على

يوستاس ، الخاضع حالياً غام الخضوع لـ (هيلدا) ، فيرجع إلى البركة ليفرز أصبحه في دم شقيقة العمان إن لسة هارتلي رقيقة لكنها صارمة ، فالأطفال ليسوا حيوانات تجارب ، بل هم حالات إدراكية واقعة في شرك الأحقاد

ويدنو أن الإجهاد لا يصيب الرمور فيها بعد مطلقاً ، لكن تخففي التعبيرية الأكثر طبيعية في رواية (التوسط The In Between ١٩٥٠) . وفي هذه الرواية يكون كل شيء بروجياً وعجيباً ومصطنعاً مثل لورنس الصعب المضم . وفيها نستخدم أنثى أخرى ولذا أحر ، فيشعر تدريجياً بما يقع ، لكنه بالرغم من ذلك يذعن ، ويسمع مثلث عرامي راشد (حب اثنين لشخص واحد من حسن آخر للترجم) يولد مأساة ويجرره من الوهم مدى الحياة . وفي روايه (امرأة كاملة A Perfect Woman ١٩٥٥) يأتي إلى داخل الأطفال حقاً ، ويخرج عن أفواههم ، إنشاد مفرع على إيقاع رقصات عقيمة لـ (إيزابيل وهارولد إيستود) واللذين يمزق سكور صاحيتهما وصول (ألك كودرج) وهو كاتب لم يلعب طموحه تمام . نجد هذا المثال

أنا لا أعرف لماذا دعي أبي؟

فسأل هارولد متدفعاً : «لماذا بي؟»

قال جيرمي : «لا سأفعل . بكل تأكيد . سوف تقول شيئاً مسيحياً»

كرر هارولد القول ، متحاهلاً جيرمي : «لماذا بي؟»

لا بد أنك وقعت في الغرام

وقعت في الغرام ، لماذا ؟

«لأنك سميت كل شيء . . . سميت أن تقتل ماما عندما دخلت . . . سميت أن

تقول لنا - هالو . . . كيف إدلوكم لأعمالكم؟ - وسيت تناول شايك

وبعد ذلك جلست على كرسي . . .

فقال هارولد بكيت : «هذا يكفي . . . شكراً جانتس» .

ثم تتابع للناس . وبلا قصد يحيا الأطفال رقصة متخذة من الموت موضوعاً وفي حيرة من الإستسلام السابق لأوانه يصربون المثال للمرة الثانية على براعة هارتلي

الممتازة في الولوج إلى باطن عقل الطفل عن طريق الضمير الراشد.

في عالم هارتل، يكون امتلاك ضمير عادةً فعلاً مؤلماً لكن على الأقل، يؤكد امتلاكه أننا لا نتخبط حينما نحابه شراً. وكما تظهر رواية (رفاعي الأشرار My fellow Devils ١٩٥١) من خلال شخصي (مارجريت سيفندر Margaret Pennie Father) العاصلة والنجم السينمائي الشرير جداً الذي تزوج منه، فإن الضمير وما يتصممه من وعي مشحود هما من المتطلبات الجوهرية للفصل. بصرف من دون ضمير يرشدك، فسوف تخلق فوضى شديدة. ثم ترك مارجريت زوجها الخاطف للبصر، وبذلك يمتلك فعلها على الأقل قيمة الوضوح. غير أن المرء يتساءل إن كان لديها ما يكفي من الإدراك مع ذلك، إذا كان الضمير مكيناً عندئذ ينبغي أن يمتلك مقطعاً عريضاً مصبوحاً يسجل لحسابه. وليس يوسع المرء إلا أن يشعر بأن هارتل نفسه يميل إلى الخلط بين الهدوء والسكينة، وبين التقني والتشوش وبين الإنصاف الذاتي واللاتأثر بالنفوذ الخارجي. وفي هذه المرة، وفي رواية (رفاعي الأشرار) أقنع عن قاعدته المألوفة وحرج على الدائرة الأوستية (سسه إلى جيني أومش)، وعليه بدأ ليكون متكرراً أكثر من كونه مقتساً للأخلاقية. لكن رواية (النوسط ١٩٥٠) ترجع إلى حياة البيوت الريفية وإلى رجل يقرأ بانفعال في مذكرات أيام صباه، بينما تعرض رواية لقب إن مجال هارتل تضع شيئاً شيئاً، لكن المرء يتساءل إن كانت فكرته عن الضمير منتهياً لها الإنساع أبداً

وتتشغل رواية المراهقة، مثل رواية الطفولة، بغرسة حساسة وبما يحيط بها. وبالإمكان اقتناص اللحظات الثمينة وبالإمكان حتى أن تستخدم في الدفاع ضد العالم السالح الذي يجب فيه على الروائي أن يكتب صفحاته. وكان من الطبيعي جداً أن يمنح دحول علم النفس، من بين كل العلوم الأخرى، الحيوية والتجديد لرواية المراهقة، وهو اللون الروائي الذي ازدهر في القرن التاسع عشر وصار أكثر شيوعاً في قرنا هذا (إن كتابي) ولهيلم مايستر وأقربله الإنكليز - Wilhelm Meister and his English Kinsmen ١٩٣٠. ل - سوزان هاو نوب Susanne Howe Nobbe - و - رواية

المراهقة في فرنسا The Novel of Adolescence in France ١٩٣٧ - ل. جستر أوبراين
 Justin O'Brien يشهدان على هذا الطرار الشائع) بد أن هذه الموحة التي تسود
 بدءاً من (مريدث Meredith) في (رشارد فيرل Richard Ferverel وإيفان هارمكون
 Evan Harrington وهاري ريتشmond Harry Richmond) وغير (صموئيل بلر Samuel Butler)
 في (الموت The way of all flesh) و (أرنولد بينب Arnold Bennett) في
 (كليهاجر Clay hanger) و (جي دي برسفورد J D Beresford) في التاريخ الـ
 الـ ١٩١١ The early history of Jacob Sihai (الشارع المنشؤوم) و (كومنتون
 مكيري Compton Mackenzie) في (١٩١٥) و (سروانج Forrest Reid) في (١٩١٤ -
 ١٩١٣) و (١٩٣٧) لا تلتأان تنظر وتنفرغ إلى أقاليم دعبه غربه في أعمال
 (ديلي توماس Dylan Thomas) في (صورة الفنان ككلاب شاب Portrait of the Artist
 as a Young Man) وفي روايات (دنتون ولج Denton Welch)، وتلقى مستمدة
 أسباب الماء وغير متغيرة عند (أنثوني باول Anthony Powell) فقط في (مسألة نربة A
 Question of Uphringing) و (سوق المشتري Buyer's Market) (١٩٥٢) و (عالم
 القبول The acceptance World) (١٩٥٥) و (سي بي. سي) سلطه
 (الضوء الخاد على الروح الإقتائية).

إن روايات (أساء وعشاق Sons and Lovers) ل. (لورنس) و (عن
 المرافطة الإسبانية Of Human Bondage) ل. (موم) و (صورة الفنان في شابه
 Portrait of the Artist as a Young Man) (١٩١٦) تظهر، بأساليبهم الشخصية،
 علامات تحول: حيث الصديق الحديد عمل عمل التحليل المهرط وحيث الملقائية في
 صبه وجهة الطر أو (هكذا بوصوح) على شكل رموز فتحصيه (فيليب) الأحف
 عند (موم) أنشه ما تكون باحدى شخصيات (بودلير) الأولية، كما مثل شخصيه
 (مستع ديدالس) الشعف اللحم الحيوي ل. (بودلير) مالفس (والتي تظهر طعماً بعد ذلك
 في - يوليسر - مقحمه نجوم جديدة من عالم المصوص الإنساني)، وكلاهما يقاسي،
 ولو على مستوى اجتماعي مختلف عنه، من حادثهم أبوي مثلاً قاسي (بون موريل)

معاملة مؤثرة. ويبدو دائماً أن الظل الأبوي في الطبقة الوسطى أكثر صرامة من ذلك الظل الأبوي المحيط بشباب الطبقة العاملة، كذلك تبدو ثقافة الطبقة الوسطى أصعب وأبعد ما تكون عن فهم الشباب، بينما يكون موقف الطبقة العاملة إزاء المراهق أكثر رفقاً ورحمة.

وربما ليس مستغرباً أن معظم روايات النهر - Romans - fleuve - في زماننا هذا لا تبدأ سردها من الفترة السابقة لفترة المراهقة. فالدخول في تعقيلات فترة الطفولة، دون التضريط بإمكانات الإيجاء الذي تولده الرمية ودون التعريط بالقراء المعتادين على الرموز، معناه إدعاء الذات إلى أسلوب ربما يصح مضجراً حينها يصير الموضوع عن مراهق أو راشد. وتمتلك الرواية التثقيفية جواً أكثر ودية تستطيع فيه الطريقة المتعاسكة أن تمرره. هرواية (جان كرسنوف Jean christophe ١٩٠٤-١٩١٢) لـ (رومان رولاند Romain Rolland) هي انتصار للطريقة المتعاسكة. لكن في الجزء الأعظم، لا تنابع طريقة هارثلي (يومستاس) و (هيلدا) من خلال المراهقة والبلوغ، وأنه يفصل نصميين التقديرات الإستراتيجية عقالة عقل الطفل بالراشدين في الرواية نفسها. إن بروسست هو الروائي الوحيد الذي تابع بتحتاج الإحساس متامة تامة وإن طريقته تجري في مسار متاكس. إن أسهل طريقة في ربط الطفولة وأساطيرها بالتجربة الراشدة تكون في تعويم أسطورة الطفولة في نيدر الراشد. إن جويس يفعل ذلك بشكل رائع، وكذلك هرجنا وولف. ومن دون (فرويد) و (يونج) والتيار، فإن محاولة من هذا القبيل كان يمكن أن يكون مستحيلة. مع هذا، وفي الوقت نفسه، يخلق أسلوب الإرتجاع والتذكر اللامتعمد مشكلات متكررة من حيث السابحين: التقية والقراءة. برعم كل شيء، إن متاعه شخص من البداية إلى النهاية لأسهل بكثير من محاولة سبر أغوار جميع الذكريات الخاصة والإرتباطات التي يروعه بها المؤلف. وفي النهاية يجب على الروائي الذي يتوخى أن يكون كاملاً أن يختار بين كتابة عمل كامل بطريقة ملائمة جداً في إثارة ذكريات وعواطف الطفولة وبين كتابته يوضح تام لدرجة المحازقة ببيان مبالغ فيه عن عالم الطفل ذي الأسرار غير المحددة. فمن ناحية، يجمع (بروست) الإرتباطات التلمائية

بذكاء صارم، ومن ناحية أخرى، يبدل (هارتلي) و (جرين) الطوى طبقاً لمادة موضوعاتها، في الوقت الذي يكتب فيه (أنثوني باول) جميع مجلداته عن (ايقاع الزمن The Music of time) بالطريقة اللاشعورية نفسها

والواجب أن نجاهد هذه المفصلة: حيث تيرر عوالم وهم الطفولة والتمثيل الذاتي للمراقق وأحلام يقظة الراشد والإنسان المدثاني معاً، فلا يمكن الفصل بينها بأي أسلوب معروف، لدى الروائي أو لدى أي شخص آخر. فلو ألمحت إلى وعي الطفل بالعالم، عند ذلك من المحتمل أن تكون في منتصف الطريق أيضاً إلى الكهف الذي تتوافق فيه سلسلة أحداث المرافقة مع آمال الضووح الكاذبة. وعليه، على الأغلب، تدو القصة الرمزية ذات المغزى السياسي الحاد أو الأسطورة (مثل الحقل الحيواني) عبارة عن اجتماع أوهام طفل، ويبدو الكتاب عن سحر الطفولة (مثل رمب الدباب) وقد ارتقى إلى قصة رمزية مثيرة للإشمئزاز وتصب رواية (العرف الخلفية الصغيرة) لـ (نجل مالكن Nigel Balchin) نجاحاً بتقديمها موضوعاً علمية راشلة مؤهلة لضم محاور الطفولة والإشارات ذات الكهف في قراءة محاورات رمان الصبا إن هذا كله مقصود ومنجز بشكل تتم فيه العائلة. لكن، أحياناً، لأن الروائي يمارس على سبيل الهواية مسألة أسطورية تكون فيها سيطرته عليها متقطعة، نجده يسمح المحلل للصور التي تفسد الجو الذي يحتاج إليه. وأنا أفكر بروايات (حارلس وليمز Charles Williams 1886 - 1945) التي تمسح فيها (التيوصوفيه) "اعطافاً جديداً للرواية المثيرة لكنها أيضاً تحرم الرواية المثيرة من عنصر رهاب الإحتجاز الذي يجب أن تشعر به لكي مستار لو أن الأيدي مستمر على التدخل في الديوي جداً لم يستطع أن نشر بالتطوين. فالصخرة المسحورة مثلاً في رواية (أبعاد عديدة Many Dimensions 1939) تحرم الرواية من التحديد اللازم للرواية المثيرة ومن دون أن تحولها إلى عالم الوهم. ونحن نحوم بلا ارتياح بين غط الرواية المثيرة لوهم الأولاد (التي تقبل بأي شيء) وبين شخف الراشد بالأمشاط الواضحة. ولا ريب

١ - الـ تيوصوفية - theosophy معرفة الله عن طريق الكشف لقصوى أو الفكر الفلسفي أو كليهما ه م

أن (وليمز) نجح هكذا حكاية رمزية متارة مفحياً رسالة ثقافية فلسفة على أكثر شرائح عقولنا صياغة لكننا نستطيع في نهاية الأمر أن نستقي الكثير جداً من (الرواية الخليط Medley novel) المحتوية على السحر الأسود والكأس المقدسة (Crimd) وصوره (تاروت Tarot) وحجر الفيلسوف. مع هذا، فهي تسعى لأحداث الأثر الملائم من مستوى كونها رواية مثيرة (Thriller) وتكون هذه الرواية مبهجة وسوف تعزز الرواية الخليط من خلال الأسلوب الذكي المجدد ولا بد أن هنالك العدد الكبير من القراء ممن يأنفون عن (وليمز) شعوراً منهم بأنهم لا يواجهون رجلاً يتحدث بل رجال، بل يواجهون مفسراً مصححاً، دافئاً الصلف والرؤيا، في معارضة أدبية له لـ (ولكي كولتر Wilkie Collins)

وعلى مستوى مغاير نوعاً ما، تقنعنا روايته (عالم شجاع جديد) لـ (هكسل) بأنها مثل بيان رسمي حاد لأننا فقط نأعوان دائماً بالذكاء، القابح وراء أدواته الشخصية الرائعة، وإن هكسل يقدم وجهة نظره بمريد من التأثير بابتداعه الصور التي لا تعي، على مستوى وهم الأولاد، أي شيء أبداً. والتي استدعش عقل الراشد بكونها قروياً وهذا الخصوص تكون لهكسل نفسه الكلمة الأخيرة، وفيما يلي كلمته مقتبسة من رواية (كروم يلو Crime Yellow) وها هو ذا (سكوكان Seagun) يبدي رأيه كالمتأد:

(أيها الشاب، لم سمعوا بالكثافة عن أشياء غير مشيرة للإهتمام كلياً كالكتابة عن ذهبي المرفعين والقنابين؟ ربما يجد علماء البشريات المخترقون شيئاً مشيراً للإهتمام في التحول أحياناً عن معتقدات سكان أستراليا البدائيين - Black fellow - إلى الإستعارقات الفلسفية للطلبة اللامترحين. لكنكم لا تستطيعون أن تتوقعوا رجلاً راشداً إعتيادياً، مثلي أنا، أن يُستثار كثيراً بقصص مشكلاته الروحية. وبرغم ذلك، حتى في إنكلترا، وحتى في ألمانيا وروسيا يوجد من الراشدين ما يريد عدداً على المراهقين. إن جان كرسنوف هو فنان الأدب الأحمق تماماً كتظهير الأسد - Radium - في المسلسلات الهولية التي يكون فيها رجل علم أحمق)

وليس لأحد أن يرى بوصف أكثر مما يرى مؤلف (القرد والحيهر Ape and Essence ١٩٤٨) كيف تسر وتتردى وتدوي العوالم بعد ذلك بقليل ، نذهب (ميري بريسكيدل Mary Brace girdle) إلى الفراش

وأمل ألا أعلم بالسقوط في الأبار مرة ثالثة في هذه الليلة ، فأرره أضاعت قائلة . فقلت إن - السلام أسوأ

فأطربت ماري . أجل . السلام أشد خطراً

وبالطبع (معرف) بعدد ، أو على الأقل ، أنا مُحقر عميد من التهكم بأن تكون حذراً عن هاتين العناوين مختلف ما تريد أن هكيلي يدخل حقاً دائماً ورمزيه حديثه عليها ، وما ؟ عليه يعاطم التهكم المرح

٢

في هذه الفترة، كتاب الموضوعات متناوبة بين إثارة ذكريات روحية عامرة وفنديه وبين محاكمات عقله تخدم الروح في ارتباطاتها بالعمود.

في السبعينات انقلب أحياناً أولئك المشغوفون بالمرمر والأشياء الرائثة إلى الكاثوليكية الرومانية، حسب ما أورده (آرثر سيمور Arthur Symonds) في مقالاته عن (هابسمان Huysmans) بسبب (عُمرها المحترم، وللمعمر قيمته في أمثال هذه المسائل كقصة العمر بالنسبة للسيد المعنى، وسبب إثارتها الغامضة للأحاسيس وروحيتها الصوفية ،) ومن أمثلوا . (هنري هارلاند Henry Harland) و (لايبول جونسون Launce Johnson) و (بيردلي Beardsley) و (فريدريك رولف Fredrick Rolfe) - وهو مؤلف (هانز بان السابع Hansman the Seventh ١٩٠٤) حينما حمل لقب (البارون كورفو Baron Corvo) - و (أوسكار وايلد Oscar Wilde) ومن الصير دائماً أن تفصل الروعة الصوفية، لأديان غير تقليدية (مثل الشيوصوفه والريه Zen)

عن مثلتها في أديان تقليدية . ومن الواضح أن الطقوس كلها تجتذب شيئاً بريئاً أو طقولياً فيها . ويكون الطقوس حارماً وذات طاقة سحرية ، أما الرموز والزخارف فتعبد الثقة وتخلق الإيماء .

إن بوسنا أن نلاحظ وجهي الطقوس في روايات (تشارلز وليمز Charles Williams) و(جي كي . جيسترن G K Chesterton ١٨٧٤ - ١٩٣٦) فالكاتبان كلاهما يحاولان تلخيص المادى المرشدة والمضللة ، ف (وليمز) يعاين بين فرائع بطل الشارع المكتظ بالنوادي وبين الحقيقة الخالصة التي لا يمكن ذكرها بصراحة ، و (جيسترن) في رواية (الرجل الذي كان خيساً The Man Who Was Thursday ١٩٠٨) يناقش بين المادية العلمية الحديثة وبين تدين غامض كان قد تخلى عنه في ١٩٢٢ متحولاً إلى كنيسة روما . وإن هذا التقليد ، انغمس فيما بعد في أعمال جيسترن أكثر مما في أعمال وليمز ، عن سبيل رموز خالصة تصعد بالعقل إلى أشياء وهمية والحقيقة ، في روايات وليمز وجيسترن ، هي أن الحادية الدينية المطروحة على مستوى بريء مهمة في ناحيتين . أولاً ، لأن البراعة المثالفة في القصة البوليسية أو رهاب الإحتجاز المثالوف في الرواية المثيرة تكون حالة انتعاجية - والرمز ، سواء أكان شرطياً أو سحراً أسود ، لا يجذب عقلياً أو حسيّاً ، لكنه يأسر العقل الساهي . والثمة كلها يتشرب القارئ بأحداث الرواية عن طريق استغراق استجاباته العليا والدنيا من هو المحرم أو ما هو عصر الإنارة وثانياً ، إن الغرابة في وسط الثيوصوفية والأنثروصوفية تعبر بشكل فح عن الفجوة بين الروحي والديوي . وبعبارة أخرى ، إذا ما تعمل القارئ على أية حال مع هذا النوع من الرواية ، فسيحصل على الصلال والإنقسام معاً . وعند إتمام الكثير من هذا (وهو إذا ما تمّ ناية حال يكون عادة في بدايه الرواية عند ذاك تصحح الرواية قصة ومريه مقدمة إلى القارئ بعبارات غريبة ومعالية معاً . ففي الرواية المثيرة القديمة يكون المحتال (أو المادي) مضاعف الخطأ في العالمين : الإجماعي والروحي . فيتأثر القارئ بالأحداث الغامضة المقصودة ويصاحب العقيدة المنظمة له ، الذي احتار أيقوناته من غرفة تماثيل العدو

وفي روايات وملاهي (جراهام جريس Graham Greene ١٩٠٤ -) يجبرني

صراع بين غمطين من أنماط الحب: وهي لعبة قديمة يلجأ فيها العاشق إلى مجازات الصوفي والصوفي إلى مجازات العاشق. إن عمل جرين، إذا أُجِد في مجمله، يكون عملاً مجازياً طويلاً شبيهاً بمجازية وليمز وجيسترز، وفيه ينتش من الروح قبالة خلفية دينوية لا ليهندي إلى الحب بقدر ما يُعلن عن قدرته

إن هايلل يستخدم علامة قايليل لجذب الانتباه إلى بقية (قايليل) فهي رواية (صحرة برايتون Brighton Rock 1938) يختار جرين مراعاة كانت حياته ملتوية، كحياة طفل ال بي، هارولي، لأن أحاسيس صباه قد جابت عالم الراشدين قبل الألوان بوقت طويل. وفي هذا المثال، شاهد (بنكي Pinkie) بانتظام مضاجعة أبويه وبذلك اكتسب نظرة مرضوخة عن عالم عيف. وللمرة الثانية يتحطم عالم الطفل عبر المستر بشيء ما لا يستطيع أن يحوله إلى أسطورة إلى أن يبلغ عمراً أكبر، وفي غضون ذلك يُنهي (بنكي) قدرة على الاحتواء عن طريق التهديد والابتداء. وينطلق مقلداً على نحو ملختر تقاليد المجتمع، ويتزوج لانقاد جلده، ثم يخطط لقتل زوجته على أية حال، الآن هنالك جرعة واحدة بحرية له مما تدعو إلى إحاطته والتخلص منه. إن عالم الرواية مرصت مثل (بنكي) نفسه ويستطيع جرين أن يمجج الأنماط الأدبية، لأن (بنكي) يمثل أشياء عديدة: فهو شاب معوق في العشرينات من العمر، محتال صيق الأفق، كاتوليكي مرتد، من أولاد حي الفقراء ومن حثالة المجتمع. وهذه الرواية عبارة عن ملعب لعالم نعتاني، وهي رواية مثيرة، ودراسة إجتماعية وكراس لاهوتي وهي تعتمد أيضاً في مناقها على الأهداف الخلفي Oxyiron (أي اجتماع لمفاهيم متناقضتين مثل Cheerful Pessimist) وباستعارة مثال قاموسي للمصطلح الأخير يكون الإقتران في الإيمان اللازم من أبقاء صادقاً بريقه، وأحياناً، حسب ما تتضمن الكلمة الإغريقية Maros - مع ذلك يتذكر بنكي في الأخير معاطف من الطقس لديني وهو جوار مروو أثري. إن بمقدورنا أن نفهم روايته كهذه إذا قرأناها فقط على أنها رواية مثيرة. - أي قصة عصبيات - وإذا توغلنا فيها باحثين عن المعاني الخفية، فإننا نعتقد التأثير، والتقيضة الروحية التي تطعي علينا، وذلك حينما نقرأها كرواية مثيرة. ويجب أن يؤخذ بلعبة المراهق الحريح سحرية، وإلى حد

ما ، دون رثاء . ويأتينا الفهم الكامل فقط من خلال حرر ما مقرأ في الرواية المثيرة
 نأتاه من عظم الرواية المثيرة . ومعنى ذلك أن لا يتم كثيراً السايكولوجية ولكن
 بالتركيز على خطوط الرواية الرئيسية ومومات الصنف ونتائج الخط . وهناك في حلقة
 عمولنا فكرة أن الأشرار ، يملكون ما يستحقون من العقوبات وأن العقوبة الروحية التي
 تشهدها عمولة معا في نهاية الأمر حتى نهاية الحياة .

إن رواية (السلطة والمجد The Power and the Glory ١٩٤٠) تقدم نوعاً آخر
 من التناقض . فهروب القس للكسيكي من السلطة اللدوية يصور جميع أنواع الملح
 الغامضة . فلما كان القس طيب أن يهرب أو - والسؤال حريفي محض - هل له أن
 يهرب؟ والرعب هنا يعوق رعباً مماثلاً لهروب غايي في رواية (الإمبراطور جوتز The
 Emperor Jones) لـ (أوبيل O'Neil) لأنه رعب مصاعف ، فهو ليس رعباً جسدياً
 وحسب ، بل أنه أيضاً هروب من الخلاص الروحي الذي هو بالطبع العلاج الوحيد
 لذلك النوع من الهروب الجسدي . وفي نهاية الأمر يفلح القس بحمل عودته الروحية
 وتغرده البدي رجعة ثانية إلى التمتع بحرية التصرف الخاصة . مع ذلك فحزين مع
 الجاني . جانب القس السريع التصرف وجانب ملازم الشرطة . وكلاهما ينطويان
 على نظام وكلاهما يطرحان تطرفات معتدلة في الحقيقة ، إن جري الرجل الذي قوع
 رئيس أساقفة باريس لرفضه دفن (كوليت) دعاً مسيحياً والذي كانت حياته (كحياة
 ملرو) سلسلة من غلوات المحاصرين الموقوفة توقيتاً جيداً على مواقع الإضطرابات
 اللدوية ، والذي كان صحفاً بقلد ما هو (سبأ Javannah) ^{١١} ، إن حزين هذا أقرب
 ما يكون إلى عاطفه ماحطة مه إلى ملادة طائفية متعصبة فهو يرى ثم يدهش . ففي
 رواية (الطرقات الملائرية The Lawless Roads ١٩٣٩) شق طريقه عشفه عبر لربا
 وثق عن المعرفة في مكسيكو وسيراليون وبنام وكوما وكيميا والكوفو وصان ذكرى
 لعبة الروليت الروسية المسمرة : ودائماً ما استارت العرة الصارعة ما هو عكس لها
 ودائماً ما نصمن الصجر إمكانية الأفعال الروحي . أو الإستغراق على أية حال إن

١ - الجنيه Javannah . مذهب لاهوتي يقول بمقدار حرية الأرواح وبأن الخلاص من طريق موت المسيح
 مقصور على فئة قليلة من م

صورة الرئيسة عن عوالم متقاربة ومتصارعة، وعن احتاربات للتعبيد الذاتي، وعن التشوه الروحي تهرص قدرأ كبراً من مرحلة صباه ففي الفصول الافتتاحية لـ (الطروقات اللاشعرية) تذكر الباب الذي كان يفصل مسكن أبويه عن المدرسة التي كان أبوه مديراً لها ففي الجانب الأول يكون الميلاد والأمان وفي الجانب الثاني موجد غامة. وهو لم يقلع أبداً عن هذا الشعب الثاني

ومما يبرز أكثر من أي شيء آخر وبشكله العائق الإثارة هو إرسانه بأن الإحساس الديني يكون عدائياً للطموحات الشرية ومعنى من المعاني ليس إيمان الإنسان ملكاً خاصاً به حتى يكون قد بحث عن الله بعينه، لكنه حاملا برقص الولاء الكاذب للتأمل فإنه يعلم بالإمكانيات الوحيدة للإيمان وذلك هو التناقض عند كثير من المتقين وفيه يكمن التخريب الأساسي للمعكر البشري. إن الإيمان شيء أولي لكل عقل باستثناء العقل الحامل حداً والعقل القاطن حداً وإن حريص، بشديد أقوى من أي واحد آخر ما عدا (برمانوس Bernanos)، وبواقعه أعظم من أي واحد آخره يتيّ للمرتابين أربابك المؤمنين. إن الهراء الإنساني المعقد - عمر عالم العشب والصوفية الدميوية وتبجيل العفوية الشرية والأساء المستأجرة لرب مقطوع - يظهر في رواياته حالياً من كل هالة دموية لكن، كما كان الأمر من قبل، تظهر عربة حرسه الرب مربوطة بالقاطرة. ويظهر الرب لـ (موني Muni) الذي ينسّل حلة إلى كنهه لوثرية في ستوكهولم، لـ (سكوي Scotie) الذي يخفي مسيحة مكورة في مصدته، ولدعاء سارة مستحلب في رواية (نهاية العلاقة المرامية The End of the Affair). إن ظهور الكائنات الإنسانية العليا تظهر الرب أكثر مما يعكس الإنسان له نفسه غير أن غياب الرب الكلي لا يُفسّر (كما هو الحال عند ميجون وبيل Simone Weil) بكونه يرهاناً أكيداً على حضوره ويسمر الشعب الثاني فسكوي يحب الرب ولا أحد سواه، والقس في رواية (تأثرت محتويات القدر The Potting Shed ١٩٥٧) يحب ابنة أخيه لكي يعهد الإيمان بالرب فقط لا يوجد كلام مرد. فالقديسون، مثلهم مثل الإنسانيين، يخلفون أنفسهم وليست رصانتهم أعظم من رصانة غيرهم إن (بنتركس Bendrix) في (نهاية العلاقة المرامية) لا يكسب شيئاً من التصاعد

التدرجي لحساسيته الدينية، وفي ختام رواية (لب القضية The Heart of the Matter) ١٩٤٨) يحذر (الأب رانك Father Rank) السيدة سكوي قائلاً: «لا تتصورى... أنك أو أنا نعرف شيئاً عن رحمة الرب؛ فالأمر يتطلب لا عقلانية إنسانية لتبرير اللاعقلانية القدسية. والأمر يتطلب من العقل الشاك بأن يدرك، كما يفعل (لوك Loke) في كتاب (معقولة المسيحية The Reasonableness of Christianity) بأن الكثيرين يشاهدون في حالة الهام لا يعرفونها؛

لقد دفعت (نهاية العلاقة الغرامية ١٩٥١) تصديق القارئ الوسط إلى أبعاد جديدة عندما بلدت الفرقة المقلدة العبوة المستحوطة، بحيث يكون حتى الورعين مبالغين إلى التعجب. وتشير رواية جرين الأخرى (الخاسر يأخذ كل شيء Loser Take All ١٩٥٥) مثل كتاب كُتب بعقل سلخ، حيث كان يتساءل هو نفسه ما الذي سيحل فوق الكرة الأرضية في قابل الدهر على أية حال. غير أن رواية (الأمريكي الهادئ The Quiet American ١٩٥٦) أشرت عودته إلى طريق أقل تصلياً، وهو قابض مرة أخرى على منابع النفس الخاصة حيث تنكّر بحشمة في عالم الآلة، هذا بينما استأنفت رواية (رجلنا في هافانا Our Man in Havana ١٩٥٨) بكل براعة استعاراته بالسطحيات. ومن الحلي، أنه كان يتساءل فيما إذا كان له أن يجمد الأشياء الصوفية وبذلك يفسدها أو أن يتركها حيارى

إن رواية (الضياع Burnt - Out Case ١٩٦١) ترمينا إنساناً مشتمراً من هذا العالم - خال من الطموح والحب وصبر حتى عن بروزه مهتماً معمارياً - حين دخل طوعاً في مستعمرة جذام واقعة على أحد روافد الكونغو. وليس هذا الفعل عقاباً ذاتياً بقدر ما هو معرفة عضويته. فهو يضيف نفسه إلى أعضاء هذه المستعمرة عندما يموت بعض أعضاء جمعية الجذام فيتناقص عددهم. فد (كوبري Query) هذا الرجل الكاثوليكي المتطهر الثنان ليس بالإمكان التصديق به نوعاً ما. مع ذلك، ما هو مقدار الإلتفات الذي يحضه الناس إلى الممارسين؟ ويجاول (ركر Rycker)، رجل الأعمال الذي يعمل نصف نهار فقط، أن ينظر إليه كقدس في طور التكوين لكنه أيضاً يعرفه بكونه (الغريب الأطوار The Query). إن (ركر) نفسه هو الذي يبعث

في طلب (باركنسن Parkinson) الصحفي، لكي يمكن الإعلان للعالم عن وجود (شوايتزر Schweitzer) آخر على درجة جيدة من البراعة. لكن (كويري) نفسه كان قد تمزق لحد لم يبقا بذلك: لقد كان في حالة ضياع مثل خاله (ديوجراسياس Des Gratias)، لقد بلغ هدفه بضياح جميع ما يمكن تحطيمه تدريجياً. لا تربطه روابط، ولربما هو يفتش عن سبيل للعودة إلى البراعة. وحينها يقضي ليلة في الأجمة مشجعاً (ديوجراسياس)، يصغي إلى أحاديث مشتتة عن (بندل Pencil) وعن رقص في بيت صديق، وهو شاب ذو وجه مشرق بسيط، كلان ينعب إلى القدس مع عائلته يوم الأحد ويستغرق نائماً في سرير نفر واحد ربما، لربما يفكر (كويري) بسروره، إن هذا هو الشيء الذي يريده هو نفسه. إن قس مستعمرة الجذام مخلوقات بريئة، منشغلة بالتجارة والحركات. وعندما يجزر (كويري) زوجة (ريكر) الطفلة عن نفسه، يعمل ذلك بلغة القصة الخرافية التي يرمز فيها لشخصه مجراري. وهو لا يستطيع الإحساس بالألم أو اللذة، والليلة التي يقضيها مع (ميري ريكز) بريئة: إن ميري نفسها هي البراعة تملأ كما (هو واضح جداً) أن (باركنسن) هو الإحباط ثم أن كويري الذي يضع تصميماً لمشفى إضافي مدائي. من هو؟ إنه لم يرج من قديس مسود قليلاً ومن اختلق نجاح كبيراً. ويطلق (ريكر) النار على (كويري) حيث خاب أمه، مثل الأب (توماس) والصحفي، بالقدس المزعم الذي انسل مبتعداً. لكن طبعاً كان كويري يعرف الحقيقة، إذ الحقيقة هي الشيء الوحيد الذي ما يزال يمكن له احتراماً، لذلك يصحك من الأعماق عالياً عندما يتهمه (ريكر) بتحليل زوجته. ويظن (ريكر) أن (كويري) يصحك عليه فيطلق النار عليه.

إن رواية (الصياح) تعيد طرح الحذل في رواية (لث القضية) وهو هنا بإمكانك أن تحب الكائنات الشرية مثلها أحبها الله تقريباً، وهو يعرف أسوأ ما فيها، أن كويري مثل سكوي لا يشعر بمسؤولية نحو الأشياء الحميلة والأدكياء واللقين. فالزعة إلى الجذام هي الإجابة الخطرة لث هذا الرأي الذي يطرحه يوسف قائلاً: "ميجر سكوي". الطريقة هي الانتبالي فيد شعرة...، ويتم كل واحد في رواية (الصياح) بتفاهاته، لكن كويري لم يبلغ مقاييسه الحمالية وحسب، بل ألمى سمعته

الحس وشخصيته. ولربما يبدو حادياً تماماً إلى أن يدرك بأنه يحتفظ بقدر كبير من الحنان المحرد. وهو يعي معاناة الآخرين بطريقة نظرية، وهو لا يشاركهم بالهم (كما في حالة فقدان الحس الذي هو معمول حاسي للمجدام) لكنه يلاحظ حقيقة الألم. في بعض الوجوه تلك صيغة هيمنجواي بإشياء أنها تمكك براحة عند هيمنجواي، حينما لا يستطيع الشخص أن يحس بحقيقة، فتغلب من دونه تماماً، أما عند جريس، فما تزال الحقيقة غير المحسوسة تستثير نوعاً من السرقة (السير في النوم) اللاإرادية. إن جريس، حيث تقسمه هذه الصفة كلياً على رأس الروايتين الإنكليزيين الذين يكتبون حالياً، يستمر مستخدماً عقله، لا بحدود الشفقة والعالية وحسب، بل بحدود المشكلات التي لا يستطيع العقل حلها أبداً، وهي المشكلات التي تخلقها العقل ذاته بأسرع ما يمكن يبقى إنسانياً أن عذاباً كهذا يصح جريس فرياً من دوسوفسكي يرويه أيضاً بالعلطة الدوسوفسكية المتميزة بأن يكرر، في الرواية نفسها، النقطة نفسها بأشكال رمزية متعددة جداً.

إن رمزية جريس عن (الحذام والمستعمر الذي يكون الموقف الأخير للفتاة الثوري والطريق المقصود تقريباً وليس غملاً مألوفاً) تبسط الأمور كما يفعل انتقاد الشعور في الروايات المثيرة. وإن مثل هذا التبسيط يعطي القارئ فرصة أكبر في أن يقرأ معه في الرواية، حيث لا تقف في طريقه صفات مميزة خاصة للشخصيات. لكن انتقاد الشعور لا يبسط دخول القارئ إلى الرواية فقط، بل أنه يبرز أيضاً في روايات جريس وروايات (ليام أوفلاهيري Liam O'Flaherty ١٨٩٧ -) كمحاولة يائسة لتبسيط العالم المحرف. إن رواية (النفس السوداء The Black Soul) لـ (أوفلاهيري) تظهر كيف أن إحساساً قوياً بالقناعة يحرق جدياً عائداً بأن ينسجم مع نفسه يقتله زوجاً خيولاً لامرأة يحبها. ولكني أعتقد يجب عليه الحذف في رواية (السيد جلوهولي Mr Gilhooley ١٩٢٦) يصبح انتقاد الشعور علاجاً للمرة الثانية: أي جواباً متصلاً مع الحقيقة، وهو يعود للظهور في قضية (مكدار Modernism) في رواية (السفاح The Assasin ١٩٢٨) وتنعكس أيضاً روايات (أوفلاهيري) السياسية وترمز إلى العالم الإنساني البحتة في التبسيط المشجاني. فروايتا (المخير The

Informers ١٩٤٥) و (الشهيد Martyr ١٩٢٣) صاخبستان بطريفة ما بحيث حتى «ملاهي Entertainments» جرين ورواياته الأقل جدية لا تكون كذلك. عند جرين، تميل التجربة في مواطن المشكلة إلى إنتاج مشعة نظرية كمشجاة فورسنر، مع فصل كل دقائق الحياة وصفا في تحليلات عديدة. عند (أوفلاهيرتي) تسيطر المشجاة على التحليل ويصير العنف حيلة أدبية تقريبا. ويكون انتصار (جرين) بمحاولة الدائمة في جعل بساطات الرواية المثيرة تدين نفسها لأن المعاناة الرئيسية هي في عمليات البناء وليس في عمليات التحريب التي يلفها أثناء التفتيش عن جواب في احتبار لا يستطيع أحدا ما اجتيازه. وما يريك في عمل (جرين) هو الكفاءة للتزايمة التي أدت إلى استحقاق واضح، إذا جاز القول بين روايتي (السلطة والمجد) و (الضياع)، بالحوادث الطارئة للشخصية البشرية لأن هذه الحوادث بالذات هي التي تؤلف نصف سحر الرواية، سواء أكانت تضرب المثل أو تجسد فعلا نظرية أم لا. وعلاوة على القنوط واليقين لليتافيزيقي توجد دوما إثارة عميقة غير نخبية للحيلة، ربما هي التشوش الخصب. ويدعو أن (جرين) قد تقدم، من مرحلة التخطيط التمهيني للرواية المثيرة إلى مرحلة الرواية الميتافيزيقية الكاملة تقريبا. وبالطبع ذلك ليجود من الزام النفس بالرواية المثيرة كما فعل (أوفلاهيرتي)، لكن الشخصية أكثر تمجرا في أبطال روايتي (الأمريكي الملاحى) و (رجلنا في هافانا) من أي نطل آخر في رواية (الضياع) ولا ريب إن خلق شخصية هو احتفاء بالعالم، أما حشد الفراغ بالتشخيصات هو إشارة إلى القنوط الكامل، حيث الرفض لصورة الإنسانية الزائفة عن المأساة الإنسانية في وقت يكون فيه التفكير مفكرا بذلك بالناحيين معاً. غير أن الكتابة قطعاً هي اهتمام وإن مهارة جرين فيها تصارع مع دليله الظاهري بتغامرها والمرء مسرور بأن يكون هذا التناقض خصباً، كما هو شاكر جرين عرضه الثالث له.

إن تطور جرين يعيد إلى الذهن ملاحظة أندريه مالرو في أن الرواية الفرنسية أصبحت «وسيلة ذات اختيار في التعبير عن المأساة البشرية» بدل كونها «تصويراً لفرد». إن رواية (الضياع) مثل رواية (زمن الإحتقار Le Temps du Mepris) للارو، مثال على رواية (المواقف Situations) بدل كونها رواية نمساوية: وهي تبين كيف أن

الرواية، بصيرورتها حد ميثاقية ومحاولة بأن تكون جد شمولية وجد عالمية، تستطيع أن تنتهي إلى التحول إلى فلسفة جاهدة. أمد من ذلك، سوف أأمل كيف أن الرواية العنصرية والإسبانية قد عانت من الغاء السايكولوجيا وكيف أن الرواية الألمانية قد عانت من هاجس العالمية. أما حالياً فسوف أشير كيف أن ثلاثة من الروائيين الإنكليز وأخص منهم (كيري وسو ودارل) قد وحدوا أنفسهم في حيرة ناتجة عن الطراز السابق للتعبير المتواصل، بعبارة أخرى. لقد أصابهم الإغراء بإرهاق البناء على حساب السايكولوجيا وإرهاق المسائل الاجتماعية على حساب المسائل الميتافيزيقية.

- ٣ -

تعكس الأساليب الناتجة شيئاً قديماً الطراز. لقد امتدح هؤلاء الكتّاب، بعضهم الشخصية على الميثاقية والبناء على التيار، أشكالاً تفصاصة قسيحة مما يمح محالاً وأساساً الشخصية في مسرح محيط به النظارة من جميع جهاته وإطار بالغ الإمتداد رسمياً وتنوعاً مما يعطي وهماً بالعالمية. لقد أبرزت الشخصيات الرئيسة بشكل تعميم فيه نفسها من خلال الوثائقية البحتة فهم يضيفون كما أصيب إليهم عبر السنين وبذلك صاروا يمثلون شيئاً فالظرف الإنساني يبدو محدداً بالوصف القائم، بعد وصف حشد من الحقائق وبعد القليل جداً من الإنتقائية الواضحة. وبقرابة، هذه طريقة إنكليزية تجريبية في تحاشي تجريد القصة الحرفية وفوضى التيار، في حين أنها توحى، مع ذلك، عبر أجيال عديدة، بتوصيات عامة حول نشوش الحياة. ويقض النظر عن أي شيء، يكون (جويس كيري Joyce Cary) مفرطاً في الولوج إلى بواطن شخصياته. أما (سو) فلا يكون كذلك بما فيه الكفاية أو على الأقل بما ليس فيه من كفاية الولوج إلى بواطن شخصياته عند لحظاتهم العاطفية الحادة، أما (دارل) فيستخدم شخصياته كمرصة له لأماء علم المتعلق الخاص به لكن، مع ما عليه الرواية النهر من نقص، فإن النمط التاريخي منها يمر رشيئاً،

بجذقه التيار والخرافي في الرواية . و التشابه (مع الحياة كما عرفها) هو الذي يذكرنا أيضاً باصطناعية الوهم وإذا نظرنا إلى الرواية من أجل الإنسان الإجمالي الذي تكون وجهاته الأخرى مضمرة بقوة، فما علينا إلا أن ننظر إلى (كيري) و (دارل) وبمثل إلى (أنتوني باول) و (دورس لينغ) و (هري ولينس Henry Williamson) في رواية (تاريخ شعاع شمسي قديم Achronicle of Ancient Sunlight) فهي محاولتهم إكسار هيكل التجريد وفرصهم المحلل الثاني فرصاً فعلياً، أصبح هؤلاء الروائيون جميعاً من ذوي النفس الطويل . وهم يتوقعون منا ألا نشد أمسا بالأسطورة بل بحقائق الحياة المجمعة تجميعاً روائياً وصحياً . وبالنسبة لهم، الرمز كالأسطورة، جمع سريع، وكذلك هي فكرتهم عن البنية . وهم يملكون الفكرة الملحمية بالحياة (مع كل ركائسها من الحقائق الاجتماعية) ولكن بمظهر إلى الإنسان الاقتصادي لا الإنسان البطولي . والخيال - لا بالمعنى الذي يتتبع رواية بل بالمعنى الذي يتتبع عرابه - يميل إلى التزاري عندهم جميعاً باستثناء (دارل) . لكن ذلك بغيثاً، ثمرة طبيعية للتياز . . وهو انغماس الروائي الروائي المعرط في أحسن خصوصياته وفي النهاية يجب أن تستعاد فعالية الإنسان الخيالي إلى موقعها مرة ثانية حتى في حالات الوصف الروائي التخيل . وإلى ذلك الحين، الحين الذي لا يعترف فيه دارل من هوة الاشتغال بالرحاج الملون حيث أن اهتمامه الرئيس لا ينصب على شخصياته أبداً . فستبقى رواية النهر الإنكليزية لتخبرنا بما يتدعه الناس طوعاً، مع الإرتدادات إلى السير القابرة، في كل لحظة من وجودهم الدنيوي . إن ميكانيكي المحتمم يخلقون نمواً معشاً في الكثرونات الحياة الساطية . وإذا، هناك رجعة إلى البناء، مع الاستمتاع الشديد بالناس وهم على سلبقتهم وفي هذا انهم المتادلة المتشابهة . ولا نستطيع الرواية أبداً الاستثناء عن مذهب المتعة الذي يجدلدة في مواجهة الناس، صدهاً لتنوع الأمزجة لكنه متعجاً بالتشابهات بين الناس وهم على سلبقتهم . ومن المزمّل، أن لا تضرب محاولات سووكيري ودارل المثل فقط على كيفية احتفاظ الرواية الإنكليزية بمسارها، بل شعش الإهتمام أيضاً (أو تخلفه لأول مرة) بالثنين على الأقل من روائيين السلف وهما . (فوردمادوكس فوردم Ford Madox Ford) و (الاج مايرر L.H Myers) . وقبل الطوري إنحاز هذين الرجلين المتبيين ،

يجب إلقاء نظرة على (جالزوردي و Galsworthy ١٨٦٧ - ١٩٣٣) وعلى المادة الخشنة المكتسبة في روايته (قصة فورسايث البطولية The Forsyte Saga)

إن محاولة جالزوردي تفويم عصره من خلال التحليل الطبقي نعث، لأن فكرته، في المقام الأول، عن الجمال (آيريس Irene) فكرة حد تجريدية. وقد صرح في مقدمة (القصة البطولية The saga) بما يلي:

(ليست هذه القصة الطويلة دراسة علمية للعصر، إنها بالأحرى تجسيد حميم للإضطرابات التي يحدثها الجمال في حياة الرجال. فشحصة - آيريس - عين الموجودة قطعاً سوى من خلال معنى وجود الشخصيات الأخرى، هي تجسيد للجمال المسبب للإضطراب والمرتعط بعالم إقتناي).

إذا، لا عجب أن لم تجسد (آيريس) الحياة أبداً، وأن أولئك الذين ينجربوا عنها لا يستطيعون الإشارة إلى الفرق بين امرأة جميلة وبين صمارة كرة القدم أو بين جمال الفن وبين ورقة مطبوع على رأسها أناقة اسم مؤسسة وعبواها. ومن البداية ورط (جالزوردي) نفسه، وأن كل ما سيقه منه هو عمق نظر مؤكد في رجال قخرهم الوحيد هو الإقتناء. ولعل (جالزوردي) ابتدع شيئاً واحداً في طريقه هذا الموضوع. فخلقت سق سارتري وجهة نظره عن استحالة الحب من دون تقليص الشخص المحبوب إلى شيء. وبإحدى دي منه، أن - آيريس - لا شيء، وعنده لا يمكن تقليصها. وفي كلا المعين للكلمة، ليست - آيريس - سوى شيئاً ملموكاً. وعن سبيل الرواج يضم (سومز فورسايث Soames Forsyte) خدمات - آيريس - في الساحبين الحسية والإجتماعية. ولأن (جالزوردي) تعاطف معه فإن (سومز) يسيطر في النهاية على مجريات الحوادث في الروايات اللاحقة - (الساحا) والتي خلعت سوية تحت عنوان (ملهاة حديثة A Modern Comedy) كما يصح مضعه في نم (جالزوردي)

بالها من (ساجا) مضطربة. لقد انطلق (جالزوردي) ساحراً لكنه انتهى إلى رقة غريبة الأطوار. وأن (جوليون Jolyon) العجور مفهوم ضعيف لأن ساعات

(جالزوردي) الخاصة تعوزها الحماسة. وبانطلاقه في شرح سايكولوجية الطبقة الوسطى العليا انزلق (جالزوردي) إلى حقبة العشرينات التي لم يكن فاضلاً لها. حيث لم يرق (جون Jon) و (مونت Mont) و فليور (Fleur) إلى أكثر من كونهم حزورات وليست هنالك من مناهضة بين شخصي (بوسني Bosuney) و (سومز) المتناقضين. والمشكلة مع (جالزوردي)، حتى في وثائقه الصارعة في الرواية الأولى (رجل الإقتناء The Man of Property ١٩٠٦)، أنه يُعدُّ من الحقائق أقل مما هو يميل إلى اعداده منها، ولا شيء فيها دون قصد. وليس بوسعنا الإستمتاع بـ (الساجا) بسبب ما تسئل إليها من أشياء دون إدراك منه. وعندما يوضح سي. بي. سنوفي مقالة (ضمير الأغنياء The Conscience of The Rich) بأن عرضه للأحداث وفقاً لتسلسلها الزمني، في الوقت الذي يعطي «بعض النظرات المصيبة عن المجتمع» فإن المقصود منه هو إيصال «التصميم الداخلي»، كحافز، مع «الصدى بين ما يراه - لويس اليوت Lewis Eliot - وما يشعر به إغما هو يجلب انتباهنا إلى شيء ربما نحن أنعمنا لا نجده أو لا نحتاج إليه. ذلك لأن سنويوفر الغزارة والتكليف مما يؤدي إلى تنوير حتى أولئك الذين فاتتهم فكرته الرثيمة. وهو لا يجاهي طرفاً على حساب الطرف الآخر كما فعل ذلك (جالزوردي)، انه يثر الضباب على طريقته بكل ما في الحياة من عنفوان يبعث.

لم يستطع جالزوردي احتمال التعمد الضروري يكون المرء ماسخراً، إذ كان يحس بالحاجة في إنجازه الذاتي إلى الإنتباه بأن يكون عقلاً حياً ينظر إليه ولا تستطيع شخصياته التفكير، وهو يمتعي إليها، وهو صانع مبتلى لا يستطيع على الإستمرار وحده. وهم، مثل (سومز) المبتكر لحقوقه الزوجية، يبتزون من جالزوردي الإخلاص اللامتعقل الذي انطلق هو في السخرية منه. والسخرية عامة بدل أن تكون سحرية من طبقة يوحينا تحصل السخرية يبدو عليها مظهر التنكيت الأرجالي وكأنها تقريباً تسليه خاصة مما تطرح عند موائد الغداء أو عند استقبال الزائرين. لقد استطاع (جالزوردي) بعث الحياة في دماء وذلك عن سبيل تعاطفه معها فقط، وإن درجة موتها، جمالياً وليس روحياً، هو المعيار على عدم قدرة جالزوردي الخاصة

بالعنف بها. وما هو جدير بالملاحظة في مسرحياته أنه يقوم بأوهى المحاولات لتفسير
 ذهنية شخصياته المتعددة. فالمجادلون والمشردون والمهاجرون والمتسللون من الأبواب
 الخلفية وقتلة الأطفال هم مجرد قوى مشيرة ترتب بري الناس. بكلمة واحدة، أنه لم
 يحل نفسه قط تحليلًا كافياً يكون معه قادراً على عرض حوافره إن لبي ثراه جلي أو أي
 نقل من الوثائق أو أية سيطرة على أجواء الحدث أو أي رشاء قاص لا يستطيع انتقاء
 عجزه

ومن (الساجات) المماثلة تلك التي كتبها (هري هاندل رجاردمس Henry
 Handel Richardson) - هنريتا روبرتسن Henrietta Robertson وبالولادة
 رجاردمس Richardson - حيث تمتلك روايته (حظوظ رجاردمس ما هوني The Fortunes
 of Richard Mahony ١٩١٧ - ١٩٢٠) قدرة مشقة فائقة تماماً عند (جالزوردي)،
 وتلك التي كتبها (جي. بي. ستيرن G. B. Stern) بعنوان (تاريخ عائلة راكونتر The
 Rakontz Chronicles ١٩٣٢). غير أن الروائي التاريخي الأكثر رجحاناً في جذب
 القارئ المعاصر هو فورد مادوكس هورد (١٨٧٣ - ١٩٣٩) (في ١٩١٩ استبدل
 اسمه الذي كان - هيوغر Haeffer). وعالم فورد هو عالم كامو العتي. وكتابه
 شخصية مكثفة وكذلك مقتحمة، ولغرض خلق الإنطباع، البدال على ضبط
 النفس المال عن طريق التعبير الدائ، فإن روايته الأولى (الجندي المظلي The Good
 Soldier ١٩١٥) لا يمكن أن تبارى في زماها فالرواية (دويل Dowell) يحكي عن
 الصداقات بينه هو وزوجته ويبأسرة (أشبيرنامز Ashburnams). وما لا يعرفه ولذلك
 لا يستطيع سرده، هو أن أسرة أشبيرنامز وزوجته قد اغتفوا عنه ببراعة أمر العلاقة
 القرامية بين زوجته هو ويبأس (أشبيرنام Ashburnam)، أحد أقطاب حزب المحافظين
 والمغمض في ملذات العيش من الناحية التقنية، أن هذه الرواية عمل ذكي من
 حيث الطباق والتكامل، أما من الناحية العاطفية، فهي لا تلي أنداً ومن أعرب
 وأبرع ما فيها من خصال هو نثرها: أن (دويل) يعبر عن نفسه بأسلوب معاصر ودي،
 هذا الأسلوب الذي من الممكن أن يقرأ أيضاً كنوع من التهكم بنوشه هو لو كان
 يعرف الحقيقة. وإن عتصر أخصباً من اللبغة في التعبير يُعني القارئ على حذر، وإن

(فورد) يستدع (دويل) كما هو (دويل) كما ينبغي أن يكون. والمرارة فيها منطوقة وهي تبالغ بتهكم، كما يفعل (دويل)، مأحس روح مخلوع بكل رصانة، وانما لتحيوان تكون رباعية مددعة وممتعة عقلياً وكأنها صادرة عن (سكوت فتر جيرالد). والأربعة في انسجام جيد مع بعضهم بعضاً، ما عدا ان (دويل) هو المخلوع. وننتهي الرواية بتافل الارشواج، غير أن هذا الرباعي المتحن بهذه المحنة يستمر. تؤولف عائلة (أشبيرتامن) باحتفاظها بالمظاهر وعدم إدلال (دويل) (على الأقل حسب أخلاقيتهم المكتومة) الموضوعه المحبة لفورد عن الشخص المعاصر الرزين. فطله (فلوكتيتس Philoctetes) لا يذص أدأ. وفي رباعية فورد الموسومة بـ (عائلة تينجان Tietjens) والمؤلفة منـ (الخص لا يفعل Some do not ١٩٢٤) و (لا مزيد من المواكب No More Parsdes ١٩٢٤) و (رجل استطاع الصمود A Man Could Stand Up ١٩٢٨) و (المركز الأخير The last post ١٩٢٨)، تبلغ عقيلته الرزينة تعبيرها الأكمل والأكثر يقناعاً إن (سلفيا Sylvia) زوجة (تينجان) تخطه تدريجياً بخياناتها الروحية، أما هو فيساعد بها بمرور الأيام، باستعدادها إليه بعد تركها إياه التزاماً منه بميدته القتال، ان الرجل السيل الأحيل لا يطلق زوجته وفي هذه الحالة، ان الزوجة كاثوليكية، لذا لا يسعها هي أيضاً تسريحه. وهذا هو ما عليه حاله الآن، إنه بالضغط مثل (بروميتوس Prometheus) : سارق النار من السماء ومعلم البشر استعمالها المترحم). ولربما كان يقول قولة (جيد Gide) : انه يدس فيال عفاباً قمحه غير المعلن لـ (فالتين Valentine Wannup) يريد فقط في امعاد (سلفيا) في تخطيمه. وهو يظل، في الخيلة العامة كما في الحرب، صورة مصعرة للسل الذي يثير (سلفيا) إلى حد أبعد. لكنه لا يبلع شيئاً ويظل مستزف الخيرة داخليا.

في بعض الوجوه يكون (تينجان) مثل (سكوي) الموسر، لكن (فورد) لا يقدمه نزاهة (جريس) وإنما بمغالة (جالزوروني) المشايعة. وفضلة، وفيما نحن نقرأ، يُغنى التصوير العام المشوه صورة (تينجان) العرد، فيصبح أسوأ صورة تخيطية تحصل لإنسان ذي كمال متعذر. ويظل فورد حاثباً في مطلق سيرة منسمة بمثالية المترجم له، فيصير تينجان هو فورد ويصير فورد هو (بييان Bunyan) المحرف. وما سعب

الرواية، تكون في براعة فورد عبر الفاترة في رسم إنسانه من وجهات نظر عديدة ويعوز سرده قدر كبير من الأمانة وهو ينعكس من خلال وعي الشخصيات الأخرى وهي صورة أبسط للأسلوب الذي استعمله (لورنس دارل) في روايته التاريخية، عن أربعة أجيال، على أية حال، إن (دارل) يطبق الطريقة المزوجة على العديد من الشخصيات وبذلك يخلق تأثيراً ذا تعقيد أعظم. ولا يتطور (تيتجان) كثيراً، وتحديداً أنه لا يستطيع، ومعنى هذا أن تخميناته الدكية عما يقع له لا يمكن ترجمتها إلى أعمال ودائماً ما يكبح نفسه وهو في دروة فعاليته. لذلك كان (فورد) مجبراً للجوء إلى نوع من أنواع أسلوب التيار أو إلى تطبيقات سريعة رشيقة لأسلوب الاستيعاب الشامل. وانها لتقرأ بسعادة. وهذا إطرأ لبراعة فورد في حمل الأشياء تتحرك من حول نطل ساكن. وفي النهاية يبرز التصاد الفعال: بين الإتشغال الذي لا سد مبني له وبين الكمال الفعال الذي لن يتزحج بالمسائل الأخلاقية: في رواية (البعض لا يعمل). ويفلح فورد في إيصال ذلك إلى القارئ، كما هو، دون أن يسبب للبنا نشاطاً محموماً أو هدوءاً راکلاً.

إن طريقة أكثر مباشرة من التي اختار، كان من الممكن أن تعوق الكتب من البداية. وكما هي، فإن سلسلة (تيتجان) من الأعمال المؤثرة في نطاق الذكاء التأملی العمال ولا يقلل من شأنها الإنطباع الرئيس عن الحيوانات المناسبة والمتعثرة في مسيرتها إلى الأمام.

إن اتهام فورد للطفة الحاكمة بالإفلاس خلقياً (ولو قليلاً من باب أسطوري) يشبه نقدات (ال. إيج. ميرز) في (الجلد والوردة The Root And the Flower ١٩٣٥) عن التافهين (كتسميز لهم عن النيقين Fastidious. والنیق هو من يصعب إرضاءه وهو شديد الحساسية المترجم). وثلاثية (ميرز) رومانية وعالية الثقافة وهي تطرح رأياً ثورياً عن العلاقات الشرية كما أنها تدين مجتمع عصره الصانع في المادية إن (ميرز ١٨٨١ - ١٩٤٤) يشعر ويفكر وهو متجه في دربه نحو النور وفيه شيء من لورنس وشيء من فوستر وكذلك فيه شيء من ذكاء هكسلي الملقوف لغاً محكماً. واهتمامه

الرئيس يكون في العلاقات الشخصية التي ينبغي لها أن تكون عفوية وغير خاضعة للموصفات حتى ولو كان لما أن توجد في مجتمع لا يستطيع (كما يقول ذلك في رواية عائلة أورذر The Orisers ١٩٢١ -) :

(ان يرى فضيلة الا في الخلعة لذاتها، والذي يخسر تدريجاً ولكن ينجح مؤكداً، النظر إلى جميع الأمور ما عدا ذات القيم المادية منها. وهو يتطلب بالتالي نكران ذات كبير من أعضائه. . . ومن أكثر الأحاسيس إفراطاً وسهولة هو كتمان الإحساس بنكران الذات)

وطبعاً، إن (ميزز) مثل (غورد)، يشغله التفكير بشريحة خاصة من المجتمع: هي شريحة المثريين الأقوياء. وفي رواياته عن الهند يوجد الحديد من الراجات والحكام، وإن (كليو Clio) تغلغل تحت بحاري عرفة الإنسان، وإن (بولينا Paulina) في رواية (المجد الغريب Strange Glory ١٩٣٦) مليونيرة. وتطرق أيضاً إلى طريقتين أخلاقيتين متطرفتين: حيث يجب ألا يتداول اليقون مع التافهين، لأن الشيقين أهل لحمل الثقة ولديهم فصاحة بخصوص الكرامة التي يستطيع الإنسان بلوغها حتى عندما يكون مقطوعاً في محيط هدام.

ويمثل أفراد عائلة (أورذر) أشخاصاً نقيين منزولين بمحس اختيارهم ومع هذا فهم واعون بعقم العزلة. ان (نكولاس Nicholas) مصقول باطنياً لكنه، ظاهرياً، مرتاب بكل شيء. وليست لديه أية شهية حيوانية نحو الأشياء التي يعتبرها أفراد أسرة (ميزز Maynes) هي الأشياء الجيدة في الحياة. ان (ليليان أورذر Lilian Oriser) إنعزالية ذات ذوق رفيع، غير أن هذا الذوق لا يسم التفتيس عنه يرواجها من (الن Allen Allen) من أكثر الإنعزالين حكمة. وتضمحل حوافز (كوزمو Cosmo) الثورية، يسها يقتل (السير چارلر Sir Charles) نفسه. ومن الجلي، ليس بالإمكان أن يكون هناك قدراً كبيراً من الحركة أو من الكلام التافه ومع أن هؤلاء الناس الجالدين على علاقات ودية بعضهم بعضاً، فهم ليسوا على صلة بالوضيعين القليلي الشعور بذواتهم ممن تقلأ عذاباتهم ومباهجهم الدنيا بصخب ضروري جداً (في قصة

فورستر الموسومة بـ.. الملائكة تتوقف.. يحس الناس حينما تنقطع الضمجة الهادرة. وطبعاً ان فورستر يجتهد تقريباً الدونية والقوة الحيوانية التي لا يستطيع ميرز أن يفعلها أبداً). والقضية هي أنك بانسحابك من الحياة لا جدوى أن تتوقع الحصول على التحديات الأخلاقية نفسها كما سوف تجدها في العالم الخارجي. وعليه، إن أي صدى أخلاقي ينشأ في العزلة عرصة إلى أن يكون هزلاً جليلاً. إن أفراد أسرة (أورزر) يقاسون الشعور بكونهم لم يختبروا الحياة، والحقيقة، إن من العسير تكوين فكرة عنهم بأنهم أناس لهم شهراتهم ووجوههم. اننا نستلم الإشارة بأنهم موجودون وما علينا إلا أن نسلم بذلك من باب الثقة. إن الكتابة باعثة على الفتيان وهوو ذلك مجدية مثل حياة أفراد أسرة (أورزر) المتلفين فيما بينهم

وتوفر رواية (كليو ١٩٢٥) رمزاً رائعاً للمحبوبة على صورة نجت رمزي، وإن نثرها أشد تماسكاً. لكننا يجب أن نرجع إلى (الجنر والوردة) لنجد ما هو التطور الذي حصل في فكر (ميرز). وتغطي هذه الرواية صورة عن السلطة والسياسة والاضطراب في الهند. فيقف الأمير (جالي Zali) واجب القلب قليلاً أمام (الروائع القاسية) لأسرة (دوبر Durbar) أو ينوش المائدة المتناحية في الهند تقرع من (دانيال Daniyal) صاحب جماعة ومباهج الأدب، وهي جماعة من الخمالين الزائفين الذين رفضوا العالم الخاطيء. لكنهم صنعوا علماً مصطنعاً عقياً أكثر خطاً. وتتطلب هذه الجماعة التزاماً لكي يبقي لها عرض واجهة منسجمة للرفض. ويقع مركز هذه الجماعة عند بركة تومز راقعتها إلى شيء من الإنحطاط الخلفي وهو الإنحطاط الذي أداته (ميرز) عند بروست في التقديم لرواية (الجنر والوردة). ورياء مقلوب... وتظهر ثقافي مصطنع... هذا التعامل مع كل أنواع الإحساس على أنها أنواع متساوية في الأهمية وهذا التعامل مع جميع مظاهر الشخصية في كونها تنقف على قدم المساواة في أهميتها؛ وهناك فرق عظيم بين ما يطلق عليه (ميرز) الإستجابة العاطفية للعالم في مظهره القدسي المهيب، وبين الإستجابة غير المعيزة التي تجتد في كل ضرب من صروب السلوك إثارة متساوية وتهمل التمييز على أساس أخلاقي. إن (ميرز)، مثل شخصية (سكوي) عند (جرين)، لا يوضب في الإسائة إلى الرب.

ويقدم عمله على ثلاث مستويات: احترام الخليفة والتزويد الأخلاقي وتمحيص الإنسان من وراء الشخصية التي هي الدور التقليدي للرواية ويكون الجهد كله منصبا على وهي مهبطي محيز للخليفة.

ويبدو هذا كله، للعقول الحديثة، أمراً شامحاً وميتاً. فالتيقون عن ملاحظتهم بين أفراد عائلة (أورزر) المحيطين، وكذلك الشخصيات الأقل عزلة أمثال: (عمر Amar) و (ستا Sita) و (كوكلال Gokul) و (هاري Hari) و (جالي Jali)، يعرفون بأنهم لا يستطيعون أن يكونوا أنصاً ومنعزلين في آن واحد. فالحيلة تدعوهم إلى لعبتها. وجل ما يشغل بال (ميرز) هو أن الطبقة الحاكمة ينبغي أن تكون من خيرة الناس: أخلاقياً، وفي قضايا النوق والمعرفة الذاتية. وفي بعض الوجوه، باستثناء اللوق ربما، فهو يسبق من في نسولاته. وعندما يلوس (دانيل) الجمالي التزعة والشهواتي على رأس قطة، يضربه (عمر) الذي أغرته بقوة فكرة الإنطواء عن العالم، ويغضه هذا يكون قد عاد إلى التزاماته الذاتية. وفوق هذا، تقرر (بوليا) في (المجد الغريب) الذهاب إلى روسيا. وهذا الخيار بسيط، لكن (ميرز) لا يستطيع إلى حد أبعد. انه خيار بين أخلاقية السجن، التي ربما تصبح متعفة في ضيق أنفاسها للمائل لضيق أفق العالم، وبين أخلاقية يجب التصال من أجلها في الخارج. ومع أنه يغالي في تصوير الخيار الأول، فإن (ميرز) يشدد على الخيار الثاني، ومع أن شخصياته وأسيادها تبدو تقريباً متباعدة ومتناقضة، فإن تعلقه فيه ببعض الإنقاذ نحو الإمتدادية والتعويض الديمقراطي للسلطة.

إن رواية (بركة فشنو The Pool of Vishnu ١٩٤٠) التي هي حلقة متممة لـ (الجنر والوردة) تتناول موضوعة المسؤولية وتنقل بها خطوات أبعد. ويجب أن لا نقش عن المسؤوليات والسلطة التي تتلصب قسط، بل يجب ألا نبرو قطعاً أي عمل على أساس لا شخصي. ويستمر لـ (ميرز) الإضرار الداعي إلى اعتبار الناس أشياء. وهو يجادل بقوة ضد بعض المفاهيم مثل (الجماهير) ضد أي تحول يبدو مسانداً للعامل اللاشخصي ضد العامل الشخصي. انه يقول: وكل فعل شخصي

في أحده، وعليه فالوردة لن تكون رائحة أبداً. ويعتقد (ويستورث Went Worth) أيضاً بأنه: «علاوة على الرابطة من خلال العلاقات الشخصية، هنالك رابطة من خلال الأوصى». وقد ظهر هذا في رواية (بركة فشو) بكلمات ربما قد جاءت من شرح (إكاريو سلون Ignazio Silone) في (البذرة تحت الثلج The Seed beneath the Snow) بأن كلمة (الرفيق Companion) تستمد معناها من تناول الخبز سوية مع شخص آخر.

«إذا رأى رجل إنساناً يكافح في قاع بئر، فإن هذا الرجل يتأثر ويفعل كل ما في طاقته لانتشاله. وإذا جاع إنسان، يكون الخافر الطبيعي عند المرء هو أن يشارك هذا الجائع بما لديه من طعام. ومن المؤكد أن الناس لا يفعلون هذه الأشياء عد معاودة التفكير. ويبدو لي أن المجتمع كنظام مرتب على أسس من معلومة التكبر السوء نوعاً ما»

ولعله يسي أن استجابة خيرية ملقنة ربما تعزز الخافر الطبيعي ونصحح عثراته، بيد أن وجهة نظره بكل ما فيها من توكيد على القلب ضد العقل، واصحة ونيلة. والشيء المثالي هو امتلاك: المحبة الطبيعية والميل لها المكتسب بالممارسة أي بحب الإنسانية الإنساني - Humanist humanitarian - وطبقاً لمبدأ (ميرز) يجب ألا نسلم بحماية الناس كثيراً جداً بما نحسب أنهم لا يطبقون احتمال معرفته. مثل هذا جدير بشخصية (لويس اليوت). ويقول (ميرز) بأن أي شخص يتصرف هكذا: «يكون في الحقيقة ليس حامياً للآخر بل لعنه»

إنني لا أريد أن أثقل بالمقارنات، لكنني يجب أن أفعل هذا هنا لأن هذه المقارنات هي التي تجعل من (ميرز) ملعناً للإهتمام. ان (دمايانتي Damayanti)، الموزعة الخيال ما بين أبيها الأناني وبين حبها لـ (موهان Mohan)، فكرة مقبسة من سارتر بلا تردد أو روية. (فقد كان يجب على الشاب المذكور في - الوجودية والإنسانية Existentialism and Humanism - أن يختار ما بين أم معلولة وبين الإلتحاق بحركة فرنسا الحرة في إنكلترا وعندما نطلب الأمر أن يقدم سارتر بصيغته، فقد فعل لكنه

لم يقل ما هي . وهو يعتقد بأنها ينبغي أن تكون واضحة: أما (ميرز) فيتابع الحيرة بإخلاص مثالي . ويذكر (جورو Garu) (نماينتي) قائلاً: «حينما يجعل المرء حياته الشخصية مرضية، فإنه ألياً يجعل حياته العامة مرضية أيضاً» . ويجب على الفرد تكيف نفسه: وهو في تصرفه لصلحته الخاصة إنما يتصرف لصلحة الآخرين أيضاً . ولا يعط (ميرز) مبدأ الإرضاء الذاتي وعظاً سطحياً، بل يسير على هدى القلب، هذا الهدى الذي يجعل الكثير من الأشياء واضحة . وهذا الخصوص، أنه لمصيب بالتأكيد . لكن هنا، يدرك المرء بأنه يصنع خطأً أولياً للموقف الإنساني بدلاً من إعطاء القواعد . وهو شديد الإهتمام بفصل الذات المقبولة اجتماعياً عن الذات الحقيقية: وهذه معالجة أيسر من الحل لأشكال الحيرة التي يقول القلب بتساوي وجهيها والدعوة هي من أجل فرد متعيز لا فرد مقبول، وللمرة الثانية هذا هو ما يقوله (جورو):

وان الشيء الشخصي وحده هو الشيء العلم . فللقائد المشهور والناطق الرسمي البار والمهامي حين يتحدثون فإنما يتحدثون بفعل قوة الأحداث اليومية ، لذلك قوت كلامهم غير أن الإنسان الذي يتحدث انطلاقاً من أعماقه الخاصة ، إنما يتحدث من أجل كل الناس ولذلك يصفي إليه كل الناس . ولن تموت كلماته .

ويطوي ذلك على مغزى لجميع الروائيين ، فالخاص المستكشف بإخلاص سوف يجعل من نفسه شيئاً عاماً دائماً . لهذا السبب فإن الرواية النهر، حتى وإن كانت مضجرة في مقاطع طويلة منها، فهي تعصيب الهدف، ولهذا السبب، حتى (ميرز) نفسه، في جميع رموزه البعيدة المثال وتصميم الأحداث، يجعل في النهاية وجهة النظر المهمة غير مية . وهو يرفض وجهة النظر الطبيعية Naturalist . ويؤكد على الإراة الحرة (إنك تعرف بأنك لست عبداً لقد آلي، بل سيداً لمصير قلبي) ويظهر شخصياته وهي تتخذ قراراتها ومع ذلك لا يدها تسلبه نفسه . ونحن وأعداء جداً بالمناقشة وبالطريقة: وعندما يشرك (موهان) الفلاحين بكاه، تبين من خلال بناء المنظر الأخلاقي عدم حيوية الشخصيات . إن أي استعراض وعظمي يشط همة القارئ، عبر أن روايات (ميرز) الهندية، بطريقتها الثقيلة، تعالج أفكاراً قد عاجلها

من جاء بعده من الروائيين بمزيد من الروح الصحفية ويقابل من العاطفية.

ضمن حلوله الخاصة المعلقة تحليداً واضحاً - أي الإنسان الطموح والإنسان العضو في بنة ذات سلطة والإنسان المكتشف المستحيل - خلق (سي. بي. سنو C. P. SNOW - ١٩٠٥ -) إحدى الأعمال الرائعة في الرواية الإنكليزية الحديثة . وبسبب مجرد التجربة ، من الصعب أن يُقلب . وهو عالم كان قد نشر بحوثاً حول التركيب الجزيئي وهو واحد من عملاء كمبريدج وعضو لجنة في الخدمة المدنية ورئيس سابق للهيئة العلمية في وزارة العمل ، وهو يعرف أيضاً عن الإنسان اللارسمي . وهو لا يطرح ايدولوجية بل يطرح فلسفة إنسانية عاقلة مدعومة بالحيوية . وأحياناً يبدو وهو يناعب فكرة السلطة بما يماثل كثيراً الطريقة الحسية التي يداعب بها كامو فكرة العدالة . وبقيناً أنه يكتب عن السلطة باللفة محبة وينغمز بين فئة وأخرى في (صوت التجربة The Voice of Experience) . لكن . . . لم لا ؟ لقد جرؤ عدد ضئيل جداً من الروائيين الآخرين على معالجة موضوعه الرئيسة ، فمع أن سنو لا يظهر ما يجري وراء الأحداث وحسب ، بل يظهر كيف أن السلطة تؤثر على حياة العامل اللحام الخاصة . وفي هذه الخلفية ، يتم اعتماداً كبيراً بالفرد لكونه وحدة إجتماعية ، لذلك ، ولحد الآن ، أظهرت رواياته قليلاً من الإهتمام بالجانب الدنيوي للإنسان ، وهو يعتقد بأن السعادة للتناهي غير معقول عليها وهي غير كافية إلى تحقيق الرضى . ويدعو أنه يستعيد كثيراً الرومانسية الراكدة التي لا تعمل على زيادة كفاءة المجتمع بل تقسي قلوب الناس في استعراهم هل العيش . ويدورأيه في الحب فائراً بغربة ، والحب شيء حسن أحياناً لأنه يربط عجالات للمجتمع . ولو أن ناقداً مثلاً له قد قرر رصد أسوأ النقاط عنده ثم هوّاه ، فوسف يصف روايات سنو بأنها من نوع القصص المنرمي المكتوب بأسهات : كل ما فيه هو روح المريق ، والإنصراف إلى العمل باجتهاد وتصميم والإلتزام بالإحتشام والشفقة متيسة . لكن ذلك سوف يكون مبالغة في منعطف علاقاته البيتية . وأصوب من هذا القول هو أن سنو واقعي جداً ولذلك تصبح أحياناً نكهة كتاب الأخلاق التمهيدية قوية جداً عنده . ويكتابه كما يعمل عن هموم الدائرة ، يمتلك سيأ وجهياً في

حلف بهجة العيش الخالصة، لكنه كما يفعل، لا يجعل الخلط العشوائي للباحثين عن السلطة، نصف رومانسي. وكثيراً ما يروق لذلك القارئ الذي يظن بنفسه قليلاً من الروح الشعبية وعجزاً قليلاً في الروح العاطفية وعطلة جيداً من النباهة. فوق هذا، انه لا يكتب رواية الأفكار، بل يكتب حول المادة الأكنة التي تنفس فيها الأفكار الجيدة.

وهو من أقل الروائيين زخرفة. ومادة موضوعه جادة وهي عن: الزواج وروح الإقتناء والسياسة اللبرالية والبحث العلمي ومعنى الحرب الباردة والكمال. ويطرته عن الإنسان غير مسرة: وهو يرى نوازح متصارعة وفساداً خلقياً ومثالية في غير موقعها وبالمثل مخرية في غير موقعها وأنانية وحسناً وثقة متفطرة وضمائر جبانة. وهو لا يوسع نطاق بحثه إلى آفاق مالرو - كلمو - سارتر عن الإبادة الجماعية والقتل الوحشي والتعذيب والصراع الميتافيزيقي لكنه يقدم بكل تأكيد (برومانية أقل مما يفعل مالرو عن - انتحاره الخيوي - وكلمو عن - معياره - وسارتر عن - نفسه) صلاة متقلبة بصياغته الخاصة به. وهي - أمل أحق - حسب معني (روي كالفرت Roy Calvert) الذي كان شخصاً حساساً معذباً لذاته في رواية (الساعة The Masters). لقد ألمح لويس اليوت، الدائم الحضور والبطل الحقيقي، رغم الزوج الشقي، بالإستمرار على ممارسة مهنة عجيبة وعلى التضاحك الوليد بتحرره التام من الوهم. وهو يتنجح في ذلك لأنه، على قدر ما يستطيع إنسانياً، يظل منفتحاً للتجربة مجادلاً، بأنه ليس بوسع أحدهما أن يتأ عن فشله الخاص، لذلك لا ينبغي للإنسان أن يعجز بشكل ميلو دراوي إلى لجة اليأس العميق بسبب عدد من النكسات. وهو لا يتوقع استرجاعاً بل إعادة بناء. وفي النهاية طبعاً، هذا هو ما يفعله: فهو يمتلك الإحساس بأن يعرف كيف.

كان يظل رواية مسر الأولى (البحث The Search ١٩٣٥) شاباً علماً يتلمس سبيله حثياً وعن طريق لجنة: وهذه موضوعة جُربت في شخصية خرماء من شخصيات (ستندال Strindhal). وتتبعها رواية (الغريب والأحبة Strangers and Brothers ١٩٤٠) وهي الحلقة الأولى من سلسلة تحمل هذا العنوان وهذه الرواية

أكثر ما تكون قطعة وثائقية، وفيها مزيد من الإلحاح ومزيد من الرسمية، في تقديم صورة عن عالم المؤتمرات الحزبية لاختيار المرشحين أو لتقرير السياسة، وهو الموضوع الذي منه الكتاب السابق مأخوفاً. وعوضاً عن متابعة عقل بعينه، يختار سنو دراسة عدة عقول في نطاق محدد. ان لويس اليوت الشخصية المركزية في روايتين من السلسلة، يسرد في الحلقات الأخرى، نتائج تحقيقات، مماثلة أو ملامحة، لتحقيقاته هو. ان روايتي (الضوء والظلام The Light and the Dark ١٩٤٧) و(زمان الأمل Time of Hope ١٩٤٩) تصفان فترة عصيف وصيف فيها الأمل (وهنا - أمل أحمق - جهلاً بالحقائق لا رغباً عنها) يتأوب مع اليأس في حالة عزم - مع ذلك، يظل لويس اليوت حياً حتى في (زمان الأمل)، ويعود للظهور في (الساعة ١٩٥١) التي هي ربما أكثر الحلقات شداً مع أنها من أكثر الحلقات هدأً ويتعلم اليوت، من خلال ضغوط الانتخابات في الكلية، كيف يبين الرجال عن أنفسهم تدريجياً، ويعرف سنو من التلميح الفنية كيف أن مثل هذه الإبانة (رجل لديه أوسعة عسكرية والأخر يتناول الشراب سراً وأخر يدع شعور الخطيئة لديه يسوقه إلى مجاهرة متهورة) تبقى على اهتمام القارئ متسارعاً. إن دراسة الشخصية في هذه الرواية دقيقة بشكل رائع كالدراسة في الرواية التالية لها الموسومة بـ (الرجال The New Men ١٩٥٤). ولربما يحتاج سنو إلى حس التعقيد، لا بين زوجين، بل إلى فلك الحسن الشامي بين أعضاء جماعة دقيقة النسيج: أمثال زملاء الكلية أو - رجال جدد - يعملون في ميدان القبلة القرية. وعنده الشيء الكثير مما يقوله ويوضحه عن أعمال الجماعات بحيث يصبح أحياناً نافذ الصبر تقريباً في الحديث عن رجال متعزلين نسبياً؛ والفرق الذي نجب ملاحظته هو بين لويس اليوت، البارز مرة والأقل أخرى في خلفية المجتمع الإحترافي، وبين لويس آليوت، وجهاً لوجه، مع زوجته (شيللا Sheila). ومن الجلي أن (سنو) يفضل المجال الأول للدراسة، ربما لأن اليوت بحاجة إلى أكبر قدر من اللون يمكنه الحصول عليه من محيطه وإلى أكبر عدد من الأواصر المتقاطعة الممكنة، لكن أيضاً ربما لأن (سنو) لأسباب خاصة به يتحاشى ذلك النوع من التفسير الإستعراضي للأعصاب الذي نجحت (روزاموند ليهمان Rosamond Lehmann)

فيه نجاحاً جليلاً في رواية (الخميطة ذات الصدى The Echoing Grove ١٩٥٣) أو،
حقاً، بأقل شاعرية، (بامبلا هانسفورد جونسن Pamela Hansford Johnson) في
رواية (زواج مستحيل An Impossible Marriage ١٩٥٥). ويكون سو أحياناً مترمناً
جداً، وليس مأكراً بما فيه الكفاية.

إن الروايات التالية: (الوصول إلى الرمل Home comings ١٩٥٧) و (ضمير
الاعياء The conscience of the rich ١٩٥٨) هي أعمال كاملة تقريباً، وحتى إذا
كان هذا التعبير خاطئاً، فهي كذلك. للمرة الثانية تضع رواية (الوصول إلى الوطن)
لويس اليوت في المواجهة، أما في رواية (زمان الأمل) فهو يصارع أما احتكاكية ثم
يلج قصص زواج غير مُرضٍ له باحثاً عن السلوان في عمله. لكن، في نوبته الثانية
كيطل للرواية، يتهدب اليوت ويتسع خبرته ويكون على استعداد للتخلي عن تعكير
الغيره نفسه. وتكون سعادته النهائية في الزواج تعبيراً لأمه وأخيه (مارتن) في
(الرجال الحدد) ولوالد (مارج March) في (ضمير الأغنياء) ويبدو أن ستويقول بأن
شعورك بامتلاك إنسان إنما يسحه، وأما يستطيع ربط أنفسنا بالآخرين فقط عن
سبيل استخدام سماحة النفس كعامل رابط. هذا هو أحد أسباب غموض اليوت
الواضحة: في البداية يكون مستمعاً مثل إحدى شخصيات (اشروود)، لكنه يرمته
ليس داخلًا في اللعبة وهو لا يجازف بكل ما عتده ويتهي به الأمر بأن يكون بعيد
النظر جداً، لكنه على أية حال الإستعداد للمجازفة بكل ما عتده. وما بين التوقف المقنع
بالبدل الداني وما بين المجازفة المتخلة في ظل وأمل أحرق، حزين، تفقد الرجل
الواضح. لكن ذلك يعني أننا نستطيع أن نحشر أنفسنا في الرواية بملامحة دون اصرار
بالشخصيات. فأليوت لم يكن شخصية قلوة مثل (سوبرج أو حورج باست Saw
bridge or George Passant) أو متحلياً واضحاً مثل أخيه (مارتن) إن طريقة لويس
ترقى إلى أن تكون جيدة القصد طوال الوقت، غير معكدة بشيء أسوأ من سلامتنا
الخاصة؛ وليست هذه هي طريقة الإتهلزي أو الممكر أو اللاعلمي. وبالتواضع
المكسر وحده يكون الرجال مؤهلين لاستخدام السلطة، هذا إذا أخذوا بطر
الإعتبار أن يعرفوا بأن الرجال - الغرباء - هم - أخوان - لهم. وأسوأ خطأ في عالم سو

ما يؤول إلى أخطاء أخرى : هو كون الشخص غريباً عن نفسه وغير عارف لطبيعته . وهذا هو ما يتعلمه لويس اليوت بالعاناة والوحشة ، وبالتعاسة والمجتمع . . . وهي حالة مثلاً هي ضرورية في الشؤون العامة فهي ضرورية في الشؤون الخاصة : حيث الإفادة من القلب وهو بعد سريع التأثر بالنقد أو الإغراء ، حتى من خلال ملاكمة وهمية سياسية ، مُحصت بوضوح في رواية (القضية The Affair ١٩٦٠) .

وك (سنو) اعتقد (جويس كيري Joyce Cary ١٨٨٨ - ١٩٥٧) بأن الرواية وسيلة أخلاقية . لقد قال في محاضراته في (كلارك Clark) الموسومة بـ (الفن والواقع Art and Reality) : « إن جميع المعانين الجادين يقومون بالوعظ » . وبما فكر به (كيري) هو أن لأفعالنا نتائج لما وراء الأمور المباشرة وإن بوسع الفن أن يعيتا على اكتساب درجة من بعد النظر . وتظهر رواياته شخصيات منشغلة بتجارب صخمة لأقارار أخلاقياتها الخاصة بها ، لا كما هي شخصيات (جراهام جرين) المتجاوزة ، وهي في صراع مع قوانين موصوفة ، لكنها تتحدى اللاأخلاقية والخواء . وفي هذه الناحية ، فهو غير مبالي مثل ستو : إذ يجب على الإنسان أن يفتح نفسه لجميع الحقائق ، ويطعها بكون مبدئه . وعندما يبدو غير سعيد الرأي ، يجب أن يتحمل ذلك ، وإلا فإنه ينكر حقاً على نفسه ذلك الجزء من حب الأمان . والامر التالي في نظر (كيري) هو العيش على نحو خطر ، طبقاً لقانون خاص .

لا عجب إذ أن هو استدع شخصيات عديدة ذات ثراء دكتري (نسبة إلى Dickens) . ودائماً ما تكون شخصوه في طور تكوين أنفسهم . وفي الثلاثية المألوفة من : (هي نفسها فوجئت Her self Surprised ١٩٤١) و (يكون حاجباً To be a Pilgrim ١٩٤٢) و (فم الحصان The Horse's Mouth ١٩٤٤) تُرى الأحداث نفسها من خلال أعين (ساره مندي Sarah Munday) الطبيخة القلوة ذات القلب الكريم ، و (ولشر Wilsher) المحلي العجوز الذكي الغريب الأطوار ، و (كلي جسون Gully Jimson) الرسام المهتاج المشكوك بعفريته . إن التكلم البطني بلرع ، وهو يقتنصهم

بطرفهم المختارة في حالتي الثبات واللين. وفيما الحيلة تجري، فهم يحرون معها، يقولون وسكينة، لكنهم معصمون بقوة على تحليد يناسب ذواتهم حسب تفكيرهم هم. ان (كيري) يتدح ما لا يتدحه (جرين): فهو يقدم الشخصية مع جميع الحوادث الطلوة لها، مع نزعة دائمة نحو الأحداث المثيرة للإستغراب. وهو لا يلاحق موضوعاً واحداً كما يفعل سنو، بل أنه يطرنا بأجزاء متلخعة من عدة مواضيع. ولا يدانيه في الحيوية والإنطلاق سوى قلة من المنافسين، غير أن حماسه المفرط لكتابة سلسلة كاملة تقوده إلى ارتباك اعتباطي غير مثمر. وهذا مثال على ارتباك الأسلوب.

(حاشا لي أن أزعج بأن اتحياز جيلي لمصلحة كتمان معين فيما يتعلق بتفصيلات الحياة الشخصية هو واحد من قوانين - (الميلز the Modes) - . وكما يقال، فإن مزيداً من الممارسة الحديثة له تؤدي إلى نتيجة صحيحة والتي غالباً ما تبدلنا على العكس من ذلك، جديلاً، ربما هي حقاً، ضربة نجمة ضد الإحتشام الخطر). (ما عدا صاحب المقام الرفيع Except the Lord 1953) أما ارتباك البناء فيكون يرم عدد كبير من خيوط الأفكار موية وفي آن واحد، وعدد كبير من الملاحظات المختلفة الأنواع، التي كان القصد أن يؤخذ ببعض منها كما هي فعلاً، وان يؤخذ ببعض الآخر على أنها ملاحظات رمزية. ويوثق أسلوبه المتميز في كتلة الثلاثيات الصلة بينه وبين أسلوب (دارل) مؤلف (رباعية الإسكتلرية). ويريد (كيري) غطه الخاص ذا الرأي المتضعب، لكنه بخلاف (دارل)، لا يربط بالرواية السفوفنية كلياً. في الحقيقة، ان شيئاً ما يمسك بتلابيه، وهو أن الولوع بالشخصية - بكل خصصها الصالح المندفع بعيداً عن المركز - يأخذ إلى الحد الذي يمكن فيه لتتظيره الأخلاقي أن يبقى حياً. ان فنية (كيري) ليست عمالة تماماً لحوافزه (الفلسفية Fabianism) والتعليمية، حيث أن الأولى تعيق الثانية دائماً، ان قدرته الابتكارية الغزيرة دائماً ما تكون مكبوتة قليلاً وكذلك لا تمنحني أبداً رغبة في إظهار المبادئ الأخلاقية وهي في طور الإنشاء. وعليه يوجد على الدوام ما فيه الكفاية من تلويق الحيلة مما يلهينا عما يحزم به من آراء وما يجعلها أمراً مفروضاً، بينما يوجد إلى

جانب ذلك رسم للشخصيات فيها من الإيجاء التالي ما يكفي لإنسان متع الشخصية. وما بين الأخلاقية والموسيقية الباردة يقع (كيرى) في صمويات لا تستطيع أية مهارة كانت للتخلص منها.

وفي محاضراته في (كلارك) صدرت إشارة بالشك بهذا الخصوص. لقد أبان (كيرى) عن حيرته، يرفضه معتقدات (كروشييه Croce) القائلة بأن: والفن، ببساطة، بديعة، والبديعة والتعبير شيء واحد. وهو في توزيعه بين موهبة ذات المهرجانية الصاحبة (التي تذكر بـ - Smollett -) وبين إصراره على خلق شيء ما من هذه المهرجانية، يتلمس طريقه، فلا يستطيع أن يجعل من ذلك التلصص شيئاً ذا معنى بذاته. وبصيرة أخرى، أن في بقله الجهد قصد التوفيق ما بين مذبحه الخاص بالتمتة وبين شعوره الأخلاقي، إنما يسم رواياته جمالاً دون أن يضيف شيئاً إلى ضواها الظاهري. وهذا أمر مؤسف للغاية، وهو يعلم ذلك، حتى بلغ به الأمر حداً حدد فيه الفن بأنه (أية) محاولة للتواصل. وهو يوضح إخلاصه الناقص للفن، بأخفاقه في فصل الفن عن نداء هلقتي أو كتابة رفيعة. ولكونه يعيق دائماً إنتاجه التخيري الإبداعي، كان يجب عليه أن يتوسع برأيه عن ماهية الفن، كما كان يجب عليه أن يضع تفسيراً عقلانياً لتدخل (كيرى) المنظر الأخلاقي على أنه ممارسة ضرورية. وبالطبع أن ممارسة من هذا القيل تستمر طوال الوقت (وهو نفسه كان يضع دائماً مخطوطات على الرفوف ثم يلجأ إلى تمزيقها فيما بعد)، بيد أن (كيرى) احتسار ألا يميز بعناية بين الفصل الفني وبين التكيف مع الغرض الأخلاقي. وهو يبدو، للموهلة الأولى، سيداً واضحاً وقيفاً في (غوضى الرواية Misrule of the novel)، وعند إلقاء نظرة متفحصية يمكن أن نراه وهو يحمّد نار الألعاب النارية بصورة خرافية. وغالباً ما يكون احتفالاً بالحياة متسماً بالجزم بالرأي، والحقيقة هي أن أخلاقيات شخصياته غير القويمة لا يغير من حقيقة محاولته التأثير. والحبوية البالغة قلبت الإنحياز إلى حساسة، وفي هذه الحالة لا يمكن الحكم عليها أخلاقياً، بل يمكن تقويمها فقط.

وعليه هذا هو السبب الذي أدى إلى فشل ثلاثيته الثانية. لقد عرضت رواية

(حبس المرأة Prisoner of Grace ١٩٥٧) قصة (جيمس نيمو Chester Nimmo)

وهو سياسي في بواكير القرن العشرين من خلال نظر زوجته (نينا Nina) . وهذه الرواية قطعة نثرية مثيرة مفعمة بالحياة . بيد ان الجريتين التاليين : (ما عدا صاحب المقام الرفيع Except The Lord ١٩٥٢) و (لا مزيد من الشرف Not Honour More ١٩٥٥) صارا مجهولين بالطفل . وعند الدنو من شخصياته بقية دراسة تركيبها الكيميائي الاخلاقي ، نجد ان (كيري) يفرط في استعمال مركبه الاشراقي . وفي الغالب يكون من العسير بأن نعرف ، عند النظر الاخلاقي ، ان كان (كيري) يكسر عرفاً روائياً ام ان الشخصية تقرب مثلاً على موقف معين . فوق هذا ، ان (كيري) غير واثق وذلك لقرينه الشديد من شخصياته الى الحد الذي لا يقاوم فيه اعراء التحلث بصوت عالٍ من خلالها ، ومع ذلك ، ولكونه قريب الصلة منها ، فهو يحسب ان هذا الاعراء جزء من عملية الخلق ذاتها . وحينما يكون في حالة انسجام (بروكرستيه Procrustean) يظن بأنه ما زال يضيف أيضاً وثيراً . حقاً انه لروائي مضطرب ، ذلك الذي لا يستطيع اعانة القارئ على الفصل بين تعليق المؤلف وبين التماذج المطروحة عمداً . ان اسطراباً من هذا النوع ليعيق قارئه (كيري) تماماً مثلما يعيق قراء (هولكتر وجويس واحياناً بروسست) .

ان عدم اشباع (كيري) (بفشله في اعداد وهمه بأسباب الحياة) يمكن ان يفسره لنا رأي فصل واحد لـ (دي . ايج . لورنس) في كتابه (الاخلاقية والرواية Morality and the Novel) قال لورنس بأن الاخلاقية هي ذلك الشيء الرقيق في خلق التوازن الراعش المتقلب دوماً ، ما بيني وبين العالم المحيط بي . . . اما الحياة فتعني بها ذلك الشيء الذي يلصف . . . وذلك الشيء الذي يمتلك خاصية البعد الرابع ، وهذا هو ما كان يسمى (كيري) و راعه . وفي وجوه كثيرة كان (بنيان Bunyan) زمانه ، فهو يربط « الفصف » و « التوازن » ، لكنه وهو يفعل ذلك يعود قيدخل في العملية الخلاقة نفسها . والنتيجة هي انه يخلط خلق الشخصية ، حسب الشواهد المعطلة لنا ، مع ما يبدو ان الشخصية تخلفه له نفسه . بكلمات أخرى ، يقحم (كيري) نفسه في الاحساس الاخلاقي المتنامي لشخصه دون ادراك منه بأنه نفسه ليس شخصية . ومن المحتمل على الروائي أن يبدو وهو يمنح شخصياته حياة ، يُسنى

هو منها ، ما عدا انه هو الوحيد الذي يفهم هذه الشخصيات افضل من غيره .
وسواء اكان يفهم او لا يفهم نفسه ، فذلك امر غير وثيق الصلة بالموضوع ، وعليه
ليس بومع (كيري) الا ان يجعل الحيوية الزاخرة لشخصياته تبدو بلا مسوغ
احياناً . وهو يحب الخلق ، لكن ما يجب اكثر ، هو استكشاف ما خلق . وقيل هذه
الحياة الى ان تسحر القارئ . مكوها عرضاً حياً يشد العين ، في وقت يكون فيه
العمل الحقيقي ، اي التنظير الاخلاقي مستمراً ، وعلى الدوام توجد (يانوراما) ،
وفي الغالب توجد الحيوية البالغة ، لكن (كيري) ينجح في جعل الرواية الثلاثية ،
لا كمطور مركب لرجال في مجتمع ، بقدر ما هي منه مزخرف لتنظير الخاصة .

لقد طهر (انتوني بلول ١٩٠٥ -) اسلوبه بصورة ملحوظة منذ العهد الذي
كان يشبه فيه (وو Waugh) في سخريته من الانظمة الديكتاتورية في رواية
(فينوسبرج Venusberg ١٩٣٢) . لقد اظهرت رواياته الاولى : (رجال ما بعد
الظهيرة After noon Men ١٩٣١) و (من رؤية الى موت From a View to a Death ١٩٣٣) و (عملاء ومرضى Agents and Patients ١٩٣٦) و (ماذا صار من امر
وارنج ؟ What's Become of Waring ١٩٣٩) ، قابلية غير اعتيادية على تركيب مادة
واقعية متقلقة مع ابتكارية مغرقة في المغالاة . وان موهبة في الكوميديا تعلمت الآن
كيف تتروى . فرواية (ايقاع الزمن The Music of Time ١٩٥١) التي هي رواية
تاريخية والتي بلغت ست مجلدات لحذ الآن ، افسح فيها شراع الضحك السريع
الصالح المجال للتأمل . و (بلول) يحط مرحلة المراهقة مثل لينة مطاطية ثم
يتأمل الخيوط الشعرية المحدودة في رواياته (مسألة تربية A Question of Ubrkingung ١٩٥١) و (سوق المشتري Buyer's Market ١٩٥٢) و (عالم القبول The
Acceptance World ١٩٥٥) . ان ايقاع زمانه بطيء جداً ، وروح الشعب
متملة اما في الطبقة العليا او في الطبقة البوهيمية ، وموضوعه الرئيسة هي الوعي
الطقي . فعندما يفتح احد افراد عائلة (ودمربول Widmerpool) الحلقة المحكمة
لموائل (سترنجهام Stringham وجورنج Goring ووالبول - ولسن Walpole Wilson) : يكون هذا الاقتحام مادة للمهارة السلوك . غير ان سكب السكر على راس

(ودمربول) وفسخ خطوته لفظة من منبت رفيع بسبب عته ، تكون مادة هذه الهزلية الساحرة . وان الاثنين لا يتبحران تماماً . وكلاهما يأتيان الى الوجود لأن باول لا يتدخل بينهما : وهو يستطيع أن يرى اتفه الأشياء تحت السطح وان يعزل الجافز الاصيل عن ذلك الذي كان مقصوداً ان يحقبه ، ويغته يضع النفس العارية في موضع ينفذ عن سيله الخيل المناقبة للعقل والطبيعة .

لكن صوره المزخرفة بغرابية مضحكة ، ذات جاذبية محدودة ، كشخصية (ودهاوس Wodehouse) المبالغ في تقليته . او على الأقل هكذا كانت صوره الى ان ظهرت رواية (في بيت السيدة موللي At Lady Molly's ١٩٥٧) التي قدمت الموتجاً لنمط (باول) الاعتيادي : وهو هنا متمثل في شخصية (ايرج Erridge) الذي أطال لحبة وعاش كمنسول في منطقة (مدلانز Midlands) . وهو رجل معثوث وله ضمير معثوث قليلاً . ملابسه جيدة لكنه يبدو وصيماً . ويتم بأسبانيا (هذا في الثلاثينات) ويفكر بأصدار عملة دورية جديدة ، لكنه ايضا من صنف حطر . اي صنف الاناثي المحمي . وعندما تجري الحوادث في سكنه المسمى (ثوربورت بلرك Thurb Worth Park) يكون شخصية لا حدود لها ومثالاً على شخصيات (باول) . لقد كان بالوسع ان يُنظر اليه منطرة عاطفية او ان يحول الى فكرة متحركة . لكن (باول) يُبقي عليه على مدى ذراع ويرفض انضغاع مثل هذه الشخصية الثرة الى القواعد . اما رواية (مطعم كازانوبا الصيني Casanova's Chinese Restaurant ١٩٦٠) التي تجري حوادثها اثناء فترة الحرب الاهلية الاسبانية والتنازل عن العرش ، فأنها تقدم الشخصيات نفسها بمواقحة رقيقة ولا منطقية كابعة بما يجعل المجلد مشيراً للاهتمام بذاته لكنها تبيننا ايضاً بأن جوهر رواية النهر هو الارتمال . كان يمكن ان تتم اصلاً في مجلدين ، اما الآن . حيث التمسحيين بزيجتي رواج يتحدر من تحليل سردي رفيع الى ثمرة هابطة في ذلك المطعم ، وكذلك الخلف الاجتماعي ، يتعثران في تقريرية باول عن الأشياء الروائية المألوفة . فلا يرى للمرء نهاية لذلك ، ينتهي المتحدثون ولا ينتهي الثرثارون . رقع أمور كثيرة خارج نطاق الاحداث . ومن الصعب ان ندرك كيف يمكن لأي روائي فني وزن يقدر على

تجسّطات الفصّة القصيرة في الكلام أو على كتابه النعي الموجز مع دون ان يحذر بما
 محتاج كثيراً الى ان نحصل عليه اماناً ومن دون تحويل الملهة الى مجرد نكات بوادي .
 ان بابل مغلف معالمة الخاص بشكل مضاعف : فالخالة التي هو عليها نفسه هي التي
 تؤثّر اختياره للموضوع ، وحيث تكون معايير الشخصيات نفسها هي التي تقرر
 طسعة الرواية . ان رواية (الرحاء The Kindly Ones ١٩٦٢) تحافظ على الابداع
 لكنها توحى ايضاً بسبانه عفريت الكلف عليها وفي هذه الحالة يحكم على الشيء
 الحيد بالموت .

لقد سبق لي واد الملت الى ان الروائي الذي يجد متعة في خلق الشخصيات
 لمجرد الخلق ، يجابه صعوبة في ابداء وجهات نظره الاخلاقية . فالمتعة في الغزارة
 الشرية وفي التنوع الشرقي تضعف الاحساس الاخلاقي^(١) ، لا سيما في عقل
 الروائي . هنالك صعوبة أخرى أيضاً . فأي شخص ينظر الى تعقيد الشخصية ،
 سوف ينتهي به الامر في الحال الى معضلة التحديد . فباستطاعتنا ان نحصل على
 فكره ادق عن ماهية (س) اذا ما توفرت لنا اراء (ص) و (ع) ، وبأمكننا ان
 نكون ادق اذا عرفنا ، عبر خبرة من السنين ، بماذا فكر (س) عن (ص) و (ع) ،
 وماذا فكر (ص) عن (ع) ، وما هي فكرة (ع) عن (س) ، وهكذا
 دواليك . وحلماً يبدأ ذلك ، يصح التحقيق معقداً ميثوساً منه . وبالضبط ، مثلما لا
 توجد واقعية (والواقعية أكثر ما تكون عن رغبة وليس عن أي شيء آخر) كذلك لا
 توجد معرفة مطلقة بالشخصية او الشخص او الهوية الشخصية . ويجب على الانسان
 والروائي ان يعتمدا على فكرة اولية مبنية على تكرارات السلوك . على سبيل المثال ،
 ان عملاً من اعمال (جويس كيري) مما سبق له ان كافح برغبة انفاء خلق واسع
 ورغبة أخرى لتحييى الحسن الاخلاقي التام ، يصمم على تقويم قصة ذات
 وجهات نظر متعددة . وهكذا تصبح الحقيقة مركبة ويجب على القارئ ان يبذل
 جهداً في جمع اجزائها . وفي الاخير يجب ان نضيف الى وجهات النظر التجريدية

١ . فلان دلي لورس داور جميع الافكار تسوى في جودتها بالية لي . حقيقة وجودها ثبت ان ثمة شخص ما قد اجمعها .

والاجتماعية والخاصة عن الاساس ، وجهة نظر أخرى هي : ان الانسان حيوان نسبياً وجميع هذه النظريات ناقصة ، وعليه ربما يكون الروائي ثبوتاً ان هو حُلُب الأسياء الناقصة . وليست هناك حقيقة مطلقة لأن جميع التصريحات محددة بوجهة النظر المبينة عليها هذه التصريحات . انها بالضبط ليست قضية تلك الشخصية الروائية التي قتلتك رأياً عن ذاتها ومن ثم تعرضه عن سبيل الروائي . انها قضية الروائي ، حتى اذا ما لعب لعبة الاطلاع الكامل المفترض ، فهو اما ان يحاكي الحياة وهكذا يعطينا نسخة ناقصة لها ، او ان يمنحنا بؤهم عن فهمه لشخص ما فهيلاً تماماً هذه المرة فقط . ويكون روائي التيار ملزماً باعتقاده بأن استجابات الشخص الواحد المستكشفة بصورة كاملة ، تعطي وصفاً دقيقاً عن شخص آخر مثلها فضل الشهادات المشتركة لتحسين شامدا .

وحتى الرواية التاريخية، يمكن أن تكون عرضة لإعطاء وصف ناقص . ويصل (سنو) التامي من خلال الزمن، إذ أن الحتمية تعتمد على العقل والقدرة على الإستجابة والتجربة أقل مما تعتمد على عامل الزمن . من الصحيح أن لويس اليوت يتطور، غير أن سويطرح نظراته من ناحية موضوعية وليس من ناحية رمية . فلم تظهر رواياته الموسومة بـ (غرياء وأخوة) في انتظام سردي . ويعتمد (جويس كيري) قليلاً على السردية الزمنية، أما مطرة (باول) فهي نظرة المشرح الاجتماعي وهو بحث عن الموضوعات ويستخدمها كفرص لإظهار الصور القرية من الصور المشوهة الساخرة، وأما (لورنس دارل) فهو يعمل في ضوء نظرة نسبية خاصة به، مع اهتمام واسع بالعرض الزمني . إن المرء ليتذكر وصف (دوستوفسكي) في (الأخوة كارامازوف) وكيف استجلب (فيودور بافلوفج) إلى موت زوجته الأولى . فهناك تفسيران لهذه الإستجابة، لكن دوستوفسكي يضيف، ومن الممكن أن يكون كلا التفسيران صحيحين، فمن ناحية، قد ابتجج بطلاق سراحه، ومن ناحية أخرى، بكى في الوقت نفسه على من أطلقت سراحه، وطعاً، من الممكن أن يفوق التعقيد البشري هذا الموقف إلى حد أقصى من ذلك . ويجب على الروائي أن يقرر بنفسه مقدار التعقيد الذي يوصله إلى القارئ . فمن ناحية، تكوّن الرواية التعليمية

الحقائق بغية تكوين إدراك شامل عن الشخصية ، ومن ناحية أخرى ، تطرح رواية التردد الحيلة وكأنها شيء يتبع شيئاً آخر ، مع أقل ما يمكن من المعالجة . وعلى طرف آخر (دوروثي رجارنسن) الوعي من الزمن ، وهو الشيء نفسه الذي يقعله (أنثوني باول) لكن دون أن يدع للتلازم المجال بأن يصبح غير منضبط . وعلى الطرف الآخر ، تبتدع (مروس لينغ) سلسلة (مارثا كويست Martha Quest) التي تكون فيها هي نفسها الرواية المحيطة بكل شيء علمياً ، إذ هي التي تصدر الأحكام وهي التي تختار الضوء الذي تظهر تحته شخصياتها . إن (مارثا كويست) ، المرصدة بدقة وهي تنامي في الرواية المسماة باسمها (١٩٥٢) ، والداخلية إلى قصص الزوجية والخارجية عنه في رواية (زواج لائق A Proper Marriage ١٩٥٤) ، والبالغة طور النضج في رواية (موجة بسبب العاصفة ١٩٥٨) ، إنما هي متمسكة وزائفة ، لكنها ليست قريبة إلى نفوسنا قطعاً ، وليس خطيقاً بأن يقال مثل ذلك عن (أنا ولف Anna Wulf) المرأة المثقفة بشكل أسر والتي هي بطلان رواية (المفكرة الذهبية The Golden Note Book ١٩٦٢) . فـ (أنا) ، الرواية الفيلسوفية ، تكتب عن (إيلا Elia) الشبيهة بـ (أنا) ، في رواية (أنا) الجديدة . . . وفي هذا زيادة كبيرة عن المروم ، حيث نختار المعلومات عن (أنا) وشخصها ، ومع ذلك ، فشخصيتها غير واضحة . فالسيدة (لينغ) ، بالمعنى لنفسها بتسويد ٦٠٠ صفحة ، إنما تبلد موهبتها بسبب انضباط ذاتي في الكتابة فتضع ضحية تكلف الفخامة (لا التفع) في كونها رواية محيطة بكل شيء علمياً

وأخيراً ، تصبح القضية ، واحدة من وجهات النظر في السرد . فـ (سي . بي . سنو) يختار (لويس أليوت) ، وهو محام أكاديمي ، ويختار (أنثوني باول) (نيكولاس جنكينز) الذي ينشر كتباً فنية . إن أحكامهما ، وحقاً ، تقاريرهما عن التجربة مشوهة بطرق يُراد منا إدراكها . ولا يزعم (سنو) و (باول) كما زعمت (فرجينيا وولف) بأنه «بغية أن تعتقد بأن انطاعاتك يسري مفعولها للآخرين فالواجب إطلاق سراحها من عقال وعيبي الشخصية ، على العكس ، أنها يؤكدان عل والعقل ، دون محاولة التماس منه . وموضوعاتها الرئيسة تتعلق بمحدودية الإدراك البشري . وهما يُظهران

ذلك للعنان، بينما (دورس ليسنج)، بمعالجتها الباردة والتصلبة والرشيقة للذات، فإنها تأخذ هذه المحدودية على عاتقها. ففي حالة يثت الرواة هذه النقطة، وفي حالة أخرى تكون الروائية خاضعة لها. وهنا نعود إلى شروط يتعلم اجتيازها وكنت قد ذكرتها آنفاً وهي: أن الفن معالجة تسمح بالشيئين: الوهم بالمعرفة بكل شيء والإحتراف بالمحدودية. ويكون الاختلاف المهم ما بين الروائي الذي يفعل في الرواية ما هو مستحيل في الحياة ويعترف بذلك، وبين الروائي الذي يعمل في الرواية ما هو ممكن في الحياة فقط، فيجعلنا، دون أن يطلب منا شيئاً، أن نتساءل لماذا نحن نقرأه بالمرّة. إن مصدر قوة الرواية الرئيس يكون في قدرتها على زيادة وعينا دون تضليلنا. وما جدنا نعرف حدود الروائي المفروضة ذاتياً، فنحن نعرف نوعية التصريحات التي يبدئها، وما جدنا واهين هذه الحدود فنحن في حيرة الفن. وفي حالة واحدة فقط، أي عندما تغفل الإقراضات التي يقوم عليها الفن (قبل كل شيء حريته في إغفال الجبهات البشرية) فإننا نغور في الإضطراب. ويستطيع الفن تعميق إدراكنا بما يوجد، وذلك بمنحه ذلك الشيء الذي يمكنه أن يوجد في خيالنا فقط. فالفن بليغ وهو وسيلة مستقلة بذاتها في الإشارة إلى أي شيء. وهو ليس مرآة، لكنه عيناً ترى ما تريد أن ترى، وهو خاضع لقانون واحد فقط: ليس للخيال مطوعة على أشياء لا يتخيلها. وعليه، سواء فضلنا القصة الخرافية على القصة الوثائقية أو العكس بالعكس، فإن هذه التفاصيل مزاجية في الجوهر. فالفن طليق في اختيار أسلوبه، لكنه ليس كذلك في توسيع حدوده.

من إحدى ملاسل الروايات الوثائقية الأنموذجية، تلك التي أنجزها (هنري وليمن Henry Williamson ١٨٩٧ -). وباضطراد أحداثها تعيد رواية (تاريخ حياة شعاع شمسي قديم) وبتفاصيل واسعة، خلق خيال فليب مالدسون Philip Maddison) منذ ولادته إلى طفرته في الضواحي الأوربية (Edwardian) إلى مأكورة رجولته في حرب ١٩١٤ - ١٩١٨. وإذا جاز التعبير، ليس لهذا التاريخ البسيط البير من سيطرة كبيرة على الواقع مثلما كان لـ (وليمسن) في (الساجا: القصة البطولية الخرافية) عن (تاركا Tarka) ثعلب الماء - قضاة - و (سالر Salar) سمكة

سليمان و (بروك Brock) الثَّغِير و (جاكجك chakchek) الباز الجوال إن مشاهد المعارك في (العنبر الذهبية The Golden Virgin ١٩٥٧) و (اختبار للتخريب A Test to Destruction ١٩٦٠) مثيرة وزاهية، غير أن فيليب نفسه شخص اعتيادي نوعاً ما، وهو مقتنع بواجبه الذي يتطلبه بالعمل به، دون أمل كبير أو ندم كبير. لقد عُصَّ بشمولية مبالغ بها تقريباً، فيما تميل الشخصيات الأخرى إلى الخفوت في الخلفية، تاركة فيليب غير صاعد فعلياً على مسرح الأحداث ولا ريب، هذا جانب من قصد (وليمس): فيليب إنسان اعتيادي . . . ويوجد أمثاله، وعليه يجب أن يقبل بوضاعة منزلة الظاهرة، حتى ولو أدى هذا القصد إلى جعل الروايات كثيفة وبليدة. لكن هل يجب أن نقبل ذلك؟ أليس بالوسع معالجة الأشياء الإعتيادية بأسلوب غير اعتيادي؟ وبطريقة تجعلنا أن نصغي بانتباه لها؟ وإذا لم يكن الأمر كذلك، فليست للفن حسنة أسمى من الحياة.

لقد حل (لورنس دارل) ١٩١٢ - تلك المعضلات بإبداع، وهذا لا يعني القول بأن (دارل) لم يخلق معضلات أخرى. ففي روايته الأولى لرباعية الإسكتندرية الموسومة بـ (جستين Justice ١٩٥٧) يقدم (دارل) قصة جرت أحداثها في الإسكتندرية، وفي الرواية الثانية (بالتازار Balhazar ١٩٥٨) يقدم الأحداث نفسها من وجهة نظر أخرى. وتكمل الروايتان الثالثة (ماونتوليف Mountolive ١٩٥٨) و (كل Clea ١٩٦٠) الصورة. وفي الكلمة التمهيدية لرواية (بالتازار) يقول دارل بأن مسلسله، «قائمة على الإقتراعية النسبية. ثلاثة جوانب مكانية وجانب زمني تؤلف للزيج الرقيق للإستمرارية». فالأجزاء الثلاثة الأولى «تتشر مكانياً». . . إنها تتشابه وتتداخل بعلاقة مكانية خالصة. وترك الزمن جانباً. ويمثل الجزء الرابع وحده الزمن ويكون ملحقاً حقيقياً». وشرح دارل السلسلة أيضاً بعارة «الحالات الذاتية والموصوعية المرتبطة بمحور مشترك. وعلى سبيل المثال، يدع الرواية (دارلي Darley) (بالتازار) ليؤلف كلمات الوصف وإن يشير إلى كلمات الوصف بأنها «مقحمة بين السطور». وتكون النتيجة، كما يقول (بالتازار)، «رواية ذات «الوالم منزقة». وبهذه الطريقة «تقتحم» الواقعيات، وهذه هي «الطريقة

وعند نظيره ييلو (دارل) متصفاً مزهواً. وأكثر من ذلك، فإن رباعية الإسكندرية أشد اضطراباً مما يبدو له أن يدرك: فما هو أصح وأبسط هو القول بأنها تلمح (غالباً من دون انشاء) تيار الوعي لعدة أشخاص وهم جميعاً يفعلون ما يوسعهم لربط ذكرياتهم بانطباعاتهم الراحنة. إن نصوصاً مختلفة تشابهك في السرد بدءاً من «المقررات المقحمة بين السطور» ومفكرات (جستين) إلى (مورس Macurs) براوييه السيرة الذاتية التي كتبها عشيق (جستين) الأول، وكتابات (برسواردن Pursewarden). وجميع هذه الأشياء تعوم فوق «الحاضر المستمر» الذي هو التاريخ الحقيقي لتلك الحكاية الجماعية، حكاية العقل البشري، وهي تتطلب استخداماً ذكياً للمفردات. وكتابة (دارل) أحياناً ذكية أيضاً: ضحاياه المردية المضممة بالذات رائعة جداً، والشخصيات ذات الدكالة الإعتيادي تتحدث بدكاء (مثل شخصيات إيشي كومبتون - برنت) وأنبياء علية جداً فيها مميزات (دارل) من أية مميزات أخرى. يقول (برسواردن): «أنا أعلم أن في شري لمسة حظى الأجاص، وهذا هو، بعد ذلك، شأن كل النثر المسمى إلى الأصناف الشعرية، حيث يكون المقصود منه إعطاء تأثير مجسم للشخصية». وكونه كذلك، فمن الصعب أن تعرف ما الذي تفعله أمثال هذه الملاحظات في التأثير للجسم . . . استقرت شظية في العصب البصري. اشتعلت عين بوردر. . . أو كلاماً كهذا.

(خشخشت كلماتها هابطة كتحة الطبقة العليا من التربة فوق نابوت قارح - كيف يتسنى لك أن لا تستطيع الشعور بالإمتاعض مني؟ أن تحفر مثل هذه الحيانة بكل سهولة . لماذا . . شيء لا رجولي. مع ذلك، وفي الحقيقة، فقد أمتعي أن أخلعك. لكن أيضاً، كان يوجد ندم، في أن أقدم لك فقط، صورة زائفة مؤسفة لحب - ها . . تلك الكلمة . . مرة أخرى. كان الخداع قد استتره. أحسب أن هذا يسم عن الغرور الأنثوي الذي لا قرار له مرة ثانية. . .)

إن هذا شيء برواية أخريات القرن التاسع عشر الرديئة، وربما قصد (دارل)

أن ينفخ الحيلة بقوالب المشجاة غير المميزة، لكن، إذا كان الأمر كذلك، فهو يتصرف في هذا النفخ. وليس به من حاجة بأن يفعل ذلك. ومقابل نسجه الطررز البديع، الذي يوجد فيه قليل مما هو ليس غريباً، تبدو اللغة البسيطة كالعلاج. ومقتربوه - يهود ويونانيون وسويون وإنكليز وفرنسيون ومصريون وإيطاليون إن مجرد أسمائهم (كأسماء شخصيات مير) توحي بجلهم، وهم: (ماونتولف) المبعوث السياسي البريطاني، و (يومبال Pombal) الدبلوماسي، و (ناروز Narouz) العائش وحده عند حافة الصحراء مع أربته البرية المشقوقة الشفة العليا، و (كابودستريا Capodistria) الشهواني الحاد الذي حطم (جستين)، و (سكوبي Scobie)، مع صليبه ونلمه، الذي من الممكن أن يكون شخصية من شخصيات (جراهام جرين)، والذي يقرر عمره استقراً بخمسة وثلاثين عاماً، و (برسواردن) الكاتب الناجح، اللفظ، والنهم جنسياً، إضافة إلى. (أثينا Athina) و (تراشا Trasha) و (مير باليز Pierre Baliz) و (سيرفوس Servona) و (مارتنجو Martinego) و (زولس Zoltan) و (أمارل Amari) و (آسلم Anselm) و (سميرة Semira). فهو يبدو شيئاً به بايرون (المخلوط بـ (فربلنك)، لكن، كم دقيقاً بروعة، ومصقلاً ومثرياً بالخيال، معظم نثر (دارل). إنه شيء نادر أن تجد أياً كان قادراً حتى على الإسهاب في الكتابة، من يستطيع خلق عالم فيه الأشياء المسروقة والكابية، محتشدة ومتركة بدقة.

ومع (دارل) بالحاجة إلى الأشياء الغريبة جداً قبل أن يستطيع حتى البدء في الكتابة، فهو يفهم كل شيء بمهارة، وإن الرباعية، مثل اسكندرية (برسواردن) لها نكهة قوية دون (امتلاكها أية شخصية حقيقية). وغيلة (دارل) عبارة عن حوص أسمالك مزدحم لا استقرار فيه. وهو، من بين جميع الروائيين الذين يزاوون الكتابة الآن، كاتب حساس بألم الجنس المبرح، مثلما هو سيد في خلق الأجواء والتنوع الفزير. إنه طاقش، مفعم بالحلماسة، متوحش، غليظ، منغمس بالذات، مدمن على رؤية كل شيء بلغة شيء آخر، لذلك يبلغ (دارل) مدغه في صهر دواياته الأربع الواحدة بالأخرى. وعند وضعها في حقل متلقي نلتحم في طيف لوني لسايكولوجية الحب. وبالضبط، إن (دارل) هو ذلك الصنف من الروائيين الذين يحتاج إليهم

الوسط الأدبي الإنكليزي . وهو الذي يعلم المرء بأن يرى، وبأن يستخدم جميع حواسه، وبأن يتذوق البطر الذي تقدر الكلمات على خلقه، من إحساس مأساوي بالحياة . وليس لأحد غيره أن يلمع بشكل زاه إلى عظم التشوش الكامل، وإلى الطريقة التي تؤيد فيها الحياة ذاتها على حساب الإنسان، تاركة للرجال والنساء التقاط ما يستطيعون إليه سبيلاً من المتعة، فيما هم جزء من هذه العملية كلها . فوق هذا كله فعمله من أعمال الخيال: ففي البدء يخلق عالماً ثم يعيد تخيله إلى أن يسطع كالفيساء المحققة فالحياء، كما يرأها، تكافئنا بتفصيلاتها ومخطوطها العامة الرئيسة . وما بين هذين الحدين يقدم مجموعة من قصص الحب في أجراً أثر فواقي يومنا هذا . ومن النادر، أن يكون ممكناً تحويل حزن لا يطلق تقريباً إلى شيء ذي لذة .

ومن الغريب، أن وراثياً أسبق منه، نحن اختلفت مألوسته للكتابة بشكل ملحوظ عن ممارسة (دارل)، قد كتب في مذكراته شيئاً يبدو في بعض مواقع شبيهاً بما يحمل (دارل) من عقيدة :

(يحتاج وراثي السلوكية المعاصرة إلى أن - يتشبع بحس بالصور الذهنية المثيرة - في الأشياء الحديثة كل مشهد ، حتى من أكثرها شربوعاً ، يكون واثماً ، إذا ما استطاع الإنسان عزل نفسه ، - ناهذاً كل الذاكرة - الخاصة بالاستعمال والعادة ، ونظر إليه - كما كان - أول وهلة ، بألوانه الصاعدة المؤثقة ، - دون عقد مقارنات . - وينبغي للوراثي أن يعز ويوقد القدرة على الرؤية بصدق وبساطة وبلا اصطناع ويجهل . . لبي الرؤية . . مثل طفل أو مجنون - يعيش كل لحظة بذاتها . لم يقل الحاضر بدم تذكر الماضي) .

إن كاتب هذه السطور هو (أرنولد بينت)، لا يريد المقارنات والذكريات، لكنه، بكل تأكيد، يريد الصور الذهنية المثيرة والرؤية المسجلة دقائقها لحظة بلحظة والفرق بين الإثنين هو أن (دارل) يريد كل شيء، بينما يريد (بينت) التشليح ويستجيب كلاهما إلى مظاهر الحياة استجابة حادة، وهما بمخترين بالحياة

كما هي عليه . لكن يجب علينا فقط أن نقارن ، مثلاً ، بين رباعية (دارل) وبين ثلاثية (بيست) المؤلفة من : (كليهانجر Clayhanger ١٩١٠) و (هيلدا ليسوير Hilda Less ways ١٩١١) و (هذان الإثنان These Two ١٩١٦) لنترك ، ولو أسهبنا كلاماً يدخلان روحاً شعبياً جليداً على الرواية الإنكليزية ، بأن (بيست) يسطر وثائقية وأن (دارل) يستخدم المجازية . كانت (المدن الخمس) كتيبة في أن يعيش المرء فيها : أما اسكندرية (دارل) فصورة مزجوجة للمحنة والجحيم . ويقدم (بينت) ، لا سيما في رواية أنا المدن الخمس Anna of the Five Towns ١٩٠٢ المثيرة وبالتناقضات (الكلافكيوية Caravaggio-like) الحميلة بين الأخوين في رواية (حكاية الروحيتين المستتين The Old Wives' Tale ١٩٠٨) ، فلسفة روائية في الإذعان للزمن . أما (دارل) فيقدم مأساة تلك الحقيقة التي تقول : بأن أجسادنا تعيش في الزمن بينما لا تفعل عقولنا ذلك . فـ (بيست) يضيّق نظرتة كفعل للفلسفة الرواقية نفسها ، أما (دارل) فيوسعها احتياجاً ويكبح (بينت) العاطفة من ثأيا الموضوعية ، أما (دارل) فيحولها إلى جو ومجاز ذكيين (بيست) يكبح (دارل) يفصح وفي الوقت الذي يجعل (بينت) الإعتيادي غريباً ، فإن (دارل) يجعل الغريب اعتيادياً . إذ (ادوين كليها سحر Edwin Clayhanger) يفتح للحياة انفتاحاً تدريجياً ، أما (دارلي) أحد شخصيات (دارل) فيظفر إلى الباطن بصورة متزايدة

وتعكس تلك الفروق بين اثنين من خالقي الروح الشعبي شيئاً ما عن الوسط الأدبي الإنكليزي وعن غلو (ديكنز) الذي عاد للظهور على يدي (دارل) وعن الطبيعة التي تستمر عند الكتف المزيلين الشباب مثل (كنكزلي آمز) . ولترجع إلى الهجوم الذي شنه (سي . بي . سنو) على الرواية الجمالية بكونها متميزة عن رواية الوثائقية الاجتماعية فمن الصعب كتابة رواية الاحساس دون ما يسلو عليها من ابتعاد عن الواقع اليومي ، والابتعاد عن ذلك الواقع وعن الأشياء المتبدلة اليومية سيؤدي ، عاجلاً أو آجلاً ، إلى الغلو . فأحسنا (فرجينيا وولف) أقرب ما يكون إلى غلو (ديكنز) منه إلى وثائقية (بينت) وما نلحه عند السيلة (وولف) و (ديكنز) و (دارل) عبارة عن خيال من أجل الخيال نفسه . أما ما نجده في

الموروث الأدبي الذي منحدر من (بنيت) و(ويلز) الى (جير هاردي) ، فهو الخيال المستخدم لعرض هرلي عادة وليس لانغماس ذاتي كما عند (ديكنز)، لكنه غير شخصي تقريباً . انه يفرق القديم بين الرومانسي والتقليدي : ما بين الباطني اللامستظم والمزخرف وبين الخلوجي المتظم والمألوف . وما هو جديد يكون في استخدام المزل كمضاد للاملاحة الرومانسية ، لثلاثي اية مغالاة كماسترحاه للانغماس الذاتي وحتى اللاملاحة بالتقافة جاءت لتحتل مكاناً لها في هذا الارث الادبي الهزلي الذي يدرس فيه عدد من الروائيين ، دون عارستهم لأي نوع من انواع الرواية الزمنية (التاريخية) ، المجتمع الحديث بطرائق متنوعة ، تتراوح ما بين الرواية الدسمة الى الرواية التشريدية ، وما بين الرواية الويلزية الى الرواية الخالصة من التعبير . وكان الكثيرين من هؤلاء الكتاب ينظرون تقريباً من الروعة ، وبخاصة روعة تلك الانحازات التي اخدها (سنو) و(بول) و(دارل) على عاتقهم ، ويعد ، فالانتماء الآن الى واقعية بلا تخطيط ، وإلى واقعية غلاماً ما تستثير الضحك عليها عندما تصل الى صفحة الورق .

جـ - نماذج ووثائق

١ -

بها لعادة انكليزية غريبة عند الروائيين الانكليز بأن يملطفوا الرسالة الاجتماعية بروح النكتة . ونحن نجد هذه العادة عند روائي القرن الثامن عشر العظيم ، عند (ديكنز) وعند (اج. جي . ويلز) . ولا يضاح ذلك نستطيع ان نستشهد بالشخصية القومية الانكليزية وبفلسفتها الرواقية الساخرة وبحسها اللاميتافيريقي بالنظام . ولربما نذهب ابعد من ذلك ، فنستشهد بعدم التدقيق الانكليزي للاراء التجريدية او التعمص الذي خلق مجموعة القوانين والانظمة السائلة والمواقف التي لا وجود لها في اي مكان آخر . ومهما تكن الاساليب ، فإن الرواية الانكليزية تعالج التحقيق الاجتماعي بطريقة لارصينة مريدة في نوعها

وكيف اعتقد ، فالنكتة اساساً علامة على اللغة الكبيرة او القليلة ، وهي مؤشر الى حالة متطرفة . وهي تُلقى بحيث لا تأخذ منها برصانة ما قصص منها جدياً او لأن المؤلف لا يريد اللغة الفاتقة ان تفردا منه . ويظهر ايضاً لانا ستمتع بالصحك ، ونحن نصحك لأن حدثاً ما يستثير في الدهن معياراً ينبغي للسلوك الانساني ان يتطابق معه ، لكنه لا يكون كذلك . ولربما يكون معياراً منطقياً او ذوقياً او اي معيار آخر ، وهو ينشأ من حس متأصل باللائمة . وفي الحقيقة ، ان روح النكتة شيء جاني ، وهي شكل أولي للفن القادر على كينونة الارتفاع الى مستوى الامتاع العقلي الجليل .

على سبيل المثال ، مع ان (ويلز Wells ١٨٦٦ - ١٩٤٦) عالِمٌ بجدية (وجله الصغير Little Man) الاحد نجمة باللمعان ، فقد استطاع ايضاً ان يرى الملهة في تقاضايتها الخاصة . وحتى هو ، وهو بإمكانه ان يكون ثقیل الظل جداً في رواية (عالم وليم كلورد The World of William Clissold) ، قد اصمى نكتة على اناميد متعديده من ذوي الرسائل التذكيرية ، وانه عرف ايضاً بأن الطموح الانساني هو جزء من الملهة الانسانية التي لا تنقطع . ولما توقفت تلك الملهة لأن ابناء الشرائع الدنيا للطقة الوسطى ابدوا استعداداً بأن يرثوا الارض المحتشمة حديثاً . وفي شحصه كان (روسو) و (ديكز) يلتحمان . وما تزال رواياته الرومانسية العلمية مقرومة ، على الأقل ، هذه الروايات منها :

(الرجل اللامرئي The Invisible Man ١٨٩٧) و (وحرب الاكوان The War of the Worlds ١٨٩٨) و (حين يستيقظ النائم When the Sleeper Wakes ١٨٩٩) و (الرجال الأول في القمر ١٩٠١) ، فهي تمتلك جاذبية الصورة المضحكة ، مهما بدا عليها من عدم الدقة علمياً . لقد برز (ويلز) الجاد والمثقف والمتخصص الكهنوتي قليلاً بالأمل في (طعام الالهة The Food of the Gods ١٩٠٤) واندفع على هذا المنوال في روايته (ان فيرونيكا Ann Veronica ١٩٠٩) و (ميكافلي الجديد The New Machiavelli ١٩١١) ، وهما روايتان تبدوان عتيقتي الطراز الآن . وهما تحميم بثقل صورة المرأة المتحررة والصراع ما بين الحب وبين النداء

السياسي : وهنا لا يوجد تهكم ولا تصفيق عزيز ولم يسطع (ويلز) قطعاً ان يعبر عن النظرة المأساوية دون الختوج الى الاسلوب القتالي . غير ان ما استطاع قطعه بصورة جيدة جداً هو التحيل بأفراط ، سواء كانت النتيجة اولاداً مضحكين بقصات لعبة المضرب أو آفة قمرية شبيهة بالنمل فوق القمر ، وسواء اكانت (كبس او كواب Kipps or Quap) والتابع الأرضي المشع وتوجد رابطة بين ميدانات (ويلز) العلمية وبين شخصياته الساذجة . هذان الشئان يجاوران حالة المجمع . لقد كان اللذهاب الى القمر ممكناً مثلما كان الذهاب الى العالم التجاري .

ومن اكثر انجازات (ويلز) اعزازاً هي ملاهي الصواريخ البشرية . (الحب والسيد ليوشام Love and Mr Lewisham ١٩٠٠) و (كبس Kipps ١٩٠٥) و (تونو بجي Tono Bungay ١٩٠٩) و (تاريخ السيد بولي The History of Mr Polly ١٩١٠) . وتمتلك شخصيات (كبس) و (بولي) والعلم (بونديرو Penderovo) شيئاً من روح جويس وهي نشع بصور مصرمه وممية بالمقابلة مع الجدران الكاثية لعالم العملة النقدية . فأوهام السيد (بولي) وخيرة العم (بونديرو) فيما يتعلق بالقصور الساكنة (بعد ان صار مليونيراً بسبب دواء توبويجي - الممنوح بولسة اختراع) ، عبارة عن وسائل للتسوق على ما هو متعارف عليه وتمتلك هؤلاء في بطونهم المكافئ الروحي بشخصية (مانجيري او كس Manningtree OX) عند (فلستاف Falstaff) وكلما قدر لها اشاع دوانها بالاحلام والجراح ، كلما تكون هذه الشخصيات هولية وكذلك مثيرة فالسيد (بولي) ، اهاوي للانتحار وسحرى المباتي المتعمد والمبدي محاولات مكثمة للوصول الى ما وراء العالم حيث يجب ان يعيش يكون شخصية خيالية مضحكة . ومن خلال شخصيته ، تطرح اذنان اجتماعية وكذلك ميتافيزيقية ان انموذج هذه الشخصية يعود للطهور في اعمال روائى الخمسينات . انه انموذج للشخص الصادق الخارق للطبيعة الذي يرفض ، مثل (ميرزو Mersault) عند (كامو) ، ان يتصنع ، مهما طس به المجمع من ظنون . فالاحتجاج والتجاوز من بين اهداف

هذا النمط : وهو خلق فردانية غير ملتزمة .

وفي الروايات المعاصرة لا نجد الاثار الويلزية فقط ، بل نجد فيها أيضاً اهتمامات (جورج كسج George Gissing) بالفشل والعزلة والانحدار . لا يوجد هزل عند (كسج ١٨٥٧ - ١٩٠٣) . روايته (اوراق هنري رايكروفت الخاصة The Private Papers of Henry Ryecroft ١٩٠٣) اكثر مرحاً من (رواية شارع جرب الحديد New Grah Street ١٨٩١)^(١) ، غير ان الاحساس بالتأفف واحد . لقد عاد تقريع (كسج) ورفضه للمجتمع الانيق المهرج ، للظهور مرة ثانية عند الروائيين الشباب الانكليز . فالانسان السلي المشق ، في تراجمه (مثل هنري رايكروفت) او في قيده دائماً ، انما هو اسهام من (كسج) في خلق اللابل في وقتنا هذا . وفي ايضاحه عن الشخصيات اللامصنعة ، قال (كسج) : انهم يرفضون العلامة المميزة للفرقة ، وهذا هو ما يقوم به العديد من اللابل النخطين المحدثين ، حيث يشعلون بسوط حساء غريب خاص بهم مواده هي : الرثاء الذاتي والاعتزال وعجز في الانجاز وخوف من المجازفة والتعاصر او الخجل الطغي والتضايق من المؤسسات وتطور الشعور والتباهي المتفطرس . وتشارك شخصية (جودون بيك Godwin Peak) في (مولود في المهي Burnin Exile ١٨٩٢) بخصال كثيرة مع السيد (بولي) . فالانسان بلا صفة مميزة وكلاهما بماريان محيطهما . لكن ، عادةً ، يكون البطل الويلزي هو الذي يحتل بتكشيرة معبرة عن الازدراء للنسيج الاجتماعي ، اما انموذج (كسج) فيدعن وهاتان الموضوعتان - الازدراء والادعان تظهران في روايات الخمسينات . فان رواية (غرفة في الطابق الاعلى Room at the Top) تعني رواية (غرفة في الطابق الاسفل Room at the Bottom) كما يوضح ذلك العنوانان اللذان اختارهما - جون براين John Braine وويل وودن Noel Woodin -) ، ومقابل كل شاب متشرد يوجد شخص آخر ، مثل احد شخصيات (آيرس مردوك Iris Murdoch) ، هي يفصي اياما طويلة في فراشه لأنه ليس لديه ما يفعله .

١ - شارع جرب God هو الذي يظنه هراء الانجليز للرحم

لا يشترك واقعيو الرواية الانكليزية الحديثة الا بالتر القليل من التشابه مع موجة ادبية أخرى موازية لها وهي تشمل (جيمس ستيفنس James Stephens) في قصته الغريبة عن حي دبلني فقير يهي بعنوان (بت الخالصة النهائية The Charwoman's Daughter ١٩١٢) ، و (ليام أوفلاهيرتي Liam O'Flaherty) في (المخبر The Informer ١٩٢٥) و (فرانك أوكونور Frank O'Connor) في تقديمه غير المحلي للقلوب الكسيرة التي ينقسم في رواية (الروحانية المولدة Dutch Interior ١٩٤٠) و (سين أوفاتولي Sean O'Faolain) في دراسته عن عتمرد على كل ما هو ارضي وحقي وعن (كورك Cork) وهو يعدو باصباحاً بالطريق في روايته (عش أسرة بسيطة A Nest of Simple Folk ١٩٢٣) . والواقعية الجديدة ليست غريبة الاطوار ولا دروستوفسكية ، ويلو ان انصارها لا يحشون شيئاً بقدر ما يحشون الوقوع في مواقف متطرفة ويستمر قسم من هذه الواقعية على الطريقة الواقعية الصلدة ، وهي الطريقة المفضلة عند (والتر ألي Walter Allen) في رواياته (البراءة تتفرق Innocence is Drowned ١٩٢٨) و (خلق الرجل الاعمى Blind Man's Ditch ١٩٣٩) و (قضاء مكثي Living Space ١٩٤٠) و (الفيل الخبيث Dead Man Over All ١٩٤٦) و (الراحل الميت فوق الجميع Rogue Elephant ١٩٥٠) وقد منحها عمقاً جليداً وكثافة مركزة بأبداع في رواية (كل شيء في عمر انسان All in a Life time ١٩٥٩) وتظهر هذه الواقعية شيئاً من الانفعال للتمرح لـ (نانسى ميتفورد Nancy Mitford) و قليلاً من الاشراف المعتق به جيداً والواضع على السايكولوجية السطحية في روايتي (اقتناء الحب The Pursuit of Love ١٩٤٥) و (حب في مناخ بارد Love in a Cold Climate ١٩٤٩) . وهي تفتك شيئاً من ارتجالها المتعلق بالحبكة وعدم اهتمامها بالحقائق المطلوبة . وهناك اختلاف في الافتراضات الاجتماعية بين شخصياتها المتكلفة المهمة (جابرلز ادوارد في فاهيرت Charles Edouard de Valhubert) في رواية (البركة The Blessing ١٩٥١) ، والسيدة ليون Leone في رواية (لا تخبر الفرد Don't Tell Alfred ١٩٦٠) وبين ، مثلاً ، (جو بن Joe Louis) لـ (وليام كوبر William Cooper) الذي يظهر في روايتي (مشاهد

من حياة اقليمية (Scenes from Provincial Life ١٩٥٠) و (مشاهد من حياة روجية
 Scenes from Married Life ١٩٦٠) : ان (جولن) ، ناخب عمالي ، غير مهتمك
 بالنساسة كثيراً ، فطلى لكته غير متقف ، عجب للاسانية لا ادري ، ومؤلف ثلاث
 روايات ، ان (جو) هذا ، يتطور من شخص مهتم بقطع الطريق على العتبات
 الرائعات الى ان يكون رئيساً في الخدمة المدنية وان يكون زوجاً مشدوهاً قليلاً
 ويصبح اباً كذلك . واذا شيء يفعله فهو ينم عن حيوية ويلزية بالغة . ومع انه
 يستمر على الادعاء لكنه يفي ذا حيوية . وهو جزئياً غير مبال بالثقافة ، وجزئياً
 وصولي من الطبقة الوسطى الدنيا ، الا ان (جو) هذا منشغل بالمسائل العلمية .
 ومن بعض الوجوه ، انه يشبه ذلك الطراز من الرجل الانكليزي (مُخشم ، لا
 مُهلب) ، الذي يجعل منه (مارتن جرين Martin Green) مثلاً في روايته (مرآة
 للانجلو - مسكونين A Mirror for Anglo-Saxons ١٩٦١) بوصفه التالي :

« صغير ، انيق ، سريع الحركة ، دولون طري ، دقيق القسمات ، وجه غير
 لامت للنظر ، لا رشاقة بدنية ، سائق دراجة ، غير معتنى بزيه ، مفتوح الياقة ،
 بسيط التصرف ، فطن ، مرتاب ، في تيرته صخرية ودية ، معادٍ للمقحفنة
 والذاتية ، غير متاهب للانقضاء من عواطفه لكنه متسرع في اظهار تعاطفه ، معني
 ذلك ، انه شخص يصعب وصفه بأزدهاء ، وهو من غط الاشخاص الذين يتناولون
 دقات الفم عند الاقطار وتأت اعنيته من كونه اما متحى Declamé او قلق
 بهاجس متعلق باختلاف ما ، بين الحيلة (الروائية) ، التعليمية في اسرار الدين (وين
 السلوك النبيل ، المتصنع ، الذي لا وجود له ، عند ابطال (جرين) و (لورنس)
 و (اورول) و (الف . أو . لشر) و (كنكلي أنز) وعند افراد عائلة (ميلر
 Mellors) في (عشيق السيدة جاترلي Lady Chatterly's lover) . ولا يوجد عند
 (جرين) مثقال ذرة من التمجيد الذي تحمسه (ناتسي فورد) بفخر الى فرنسا
 وثقافتها . عوضاً عن ذلك ، وهذا بلا شك يعكس حركة اجتماعية متزايدة في
 بريطانيا ، يسخر افراد عائلة (جولن) والشخصية (الجرينية) من الاحتشام
 المتطرف واللغة الطمئية الخاصة والاستقراطات المشكوك في طبعيتها الخيرة في

المؤسسة ، وكل هذا من اجل ما يطلق عليه جويس بـ «الشفاء عن طريق سؤال الذات» .

ان ما يُعنى البطل الروائي الجديد ويجعله محتملاً ، انما هو سؤال الذات . ان (جولن) المرح ليس فيه اردءاء بالنفس تماماً مثلما عليه الـ *homo decens* عند (جوين) ، ومن ثم ، هو لا يها بالامور بما فيه الكفاية . وهو يوم بين الكشف الذاتي وبين الختان غير المهتم . وكما اراد له مبدعه ، فقد كسب (جو) الكثير من مهنة الكتابة ، لكننا لم نره قطعاً وهو يكتب او يفكر بروايته التالية . على كل حال ، في (مشاهد من حياة اقليمية) يؤكد معجياً : « . . . روايات روايات . . . من . . . جنيتها استرلية !» ، وبصورة موجزة ، يتحمس (جو) مثل (كيس) ، دون ان يبلغ غاية ، وهو يركب الموجة ، وهو ذلك الطراز من الاولاد الذي اذا ما همز نفسه ، ربما جادل الى جانب الثقافة العامة ، التي تصورها (ريوند ولينز Raymond Williams) في كتابه (الثقافة والمجتمع Culture and Society) و (ريچارد رطيم Raygard Wollheim) في كتابه (الاشتراكية والثقافة Socialism and Culture) ان مثل هذا الشخص يتلثم جيداً في المهلة النزوية الصاخبة التي من نماذجها : (مشاهد من حياة زوجية) و (جيم المحظوظ Lucky Jim) لـ (آيز) و (اكل الناس . . . ضلقت Eating People is Wrong) لـ (برادبري Bradbury) . وهذا النوع من المهلة جاء عن (تشبحرف) هير (وليم جير هاردي) و (ايقلون وو) و (كوبر) . وهي تناسب على محاورات عصرها فيه اضطراب اجتماعي يتكون فيه نوع من الثقافة العامة بأرشاد رأسمالية الرفاعة .

ومن المنطقي ، حينما يكون المجتمع نفسه في تغير متواصل ، وحينما تدان في الوقت نفسه الفلسفة الجمالية ، ان تعاليج الرواية هذين الامرين بطريقتها الخاصة . فالشباب المشرود العائش حياة لا منتظمة يجتد جواباً واحداً ، كما يجسد اكتشافه الذاتي جواباً آخر . وفي الوقت الذي يكون فيه التعبير الجمالي المتواصل اداة لتخليب الاسلوب على البناء ، تأتي اللامبالاة الثقافية المتواصلة ككداة يستند فيها البناء الاسلوب الخالي من اية خصوصية دائية . مع ذلك ، ومع حب روايتي الخمسينيات نأني يظن بهم الموضوع ، فهم يصقلون رومانسية قديمة . ان عدم التزامهم ولولهم

بعينات من المجتمع عوضاً عن ولوهم بنظرة منتظمة (مثل التي يقدمها سنو وياول ودارل) يجعل الربط الحر في أسلوب التغير المتواصل يعود للظهور مرة ثانية في المهنة الحرة للمتشرد الحديث . والآن أصبح أسلوب التغير المتواصل سردياً ، وقد رفضت نزعة التشكيل - سواء طبقاً للأسطورة او لنظرية الدورة cycle - بالطريقة ذاتها التي رفضت بها الفلسفة الجمالية . والرومانسي يجمع حالياً اللقائات غير المتوقعة والصور الغورية ، بلا هدف في ذهنه ، سوى الانحاء بنكهة المجتمع العصري ، صائناً نفسه من التدخل . ففي الوقت الذي يقبل فيه (رادليتز Radletts) البطل المتمرد لـ (نانسي متفورد) ، دون معرفة حقيقة بذلك ، المكانة والادوار التي قرصتها عليه عائلته ، يقوم الفراد عائلة (جيم دكسن Jim Dixon) بوضع قانونهم وعقيدتهم وهم ماضون في الحياة . ان افراد عائلة (رادليتز) يرثون نمطاً من التمرد ، يتما لا يرغب افراد عائلة (جيم دكسن) ، ان يرثوا شيئاً ، لانهم يمثلون جيلاً كاملاً مستأصل الجنور ، غير مصنف ، من الاذكيا العائمين الذين يتساملون ما الذي يستطيعون ان يصنعوا بأنفسهم . وهذا المشهد مؤثر في النفس ومثير في آن واحد . وفي الحقيقة ، اتنا نعود الى ملهات المواقف : حيث يحدد الاشخاص انفسهم بالاشياء المتقلبة وليس بالاشياء التقليدية .

وتجسد روايات (وليم كوبر ١٩١٠ -) الأقل شهرة هذا الموضوع لرواية (الشباب Young People ١٩٥٨) التي تجري حداثتها في الثلاثينات لكنها ليست مثل سابقتها (الضجة والهدوء Daquiet and Peace ١٩٥٦) ، التحفة الادبية لتلك الفترة . وشبانهم هم من نمط شبان ما بعد الحرب . وهم اولئك الشباب الذين يذهبون الى الجامعة ثم يجدون انفسهم مجبرين على اختيار مهنة ، ويكون ارتباطهم الوحيد بأيام جامعتهم هو بالاتجاه الى اقلح البيرة او الى المقاهي . ويكاد ان يكون هذا هو عالم (نانسي متفورد) و (هكسلي) و (وو) المتذل والتكلف . فمعظم الشخصيات كادحة ، وذات نفوس تواقة نوعاً ما ، باستثناء شخصية واحدة هي شخصية (ليونارد هارس Leonard Harris) هذا الدجال الذي تزوج زوجاً مبكراً والذي يحاول علاج الورطة باقتناء طموحات عالية متافية للعقل . ولكونه خليطاً من ولد

طامع ومن متعلق اجتماعي ، فإن (هاريس) يمثل شخصية النموذجية نلتقي بها لأول مرة في تشردية ، اسبانية ، ولسوء الحظ يعرضه (كوبر) بسرعة جداً ، في حين كان ينبغي عليه ان يترك لنا الفرصة في تكوين رأينا فيه . والى حد ما ، ولقد ادرط (كوبر) في استخدام الوسط الاكاديمي : مرواينا (صراعات البرت وودر) The Ever-Interesting Topic (١٩٥٣) تصوران ، ولربما بأعمال ، كيف يمكن للحياة الاكاديمية على أي مستوى كان ، ان تصبح وسيلة للتعليق بحياة الشباب وهي المرحلة التي رسمت فيها جيداً خارطة مسار الشخص في الحياة . ومعظم الشخصيات ، بضمنها (جولن) ، تلقى نظرات الى الوراء في الاوقات العصية . ومع انهم راغبون بالعموم ، لكنهم يجلدون انفسهم وقد جروا الى اسفل لينغمروا بالرتاية الكثية والزواج والايام المزعجة التي يخططون ضدها و(المسؤولية والقرارات ومحاراة الامور) . وفي احسن احواله يكون (كوبر) هزلياً للغاية ، وهو يكشف الجوانب المتافرة في الامور الاعتيادية ، سواء اكان ذلك في مواصلة الفحش او في مدرسة (لنفل Lunnville) الثانوية . وعندما يكون في حالة اقل جودة ، فهو يتوقع ، على اية حال ، للامر الاعتيادي بان ينهض بذاته ، ليكون هزلياً لو ذا معنى . ومع هذا فإن موضوعه أحياناً تكون متوافقة توافقاً كسيحاً مع المراحل الزمنية . لكن ، حينما يستقر (جولن) ويكون محترماً ، يميل الى الاضجار ، عند ذلك يلجأ (كوبر) الى مجرد الخطرسات الاسلوبية تعويضاً عن اثارة اجتماعية مشكوك فيها .

والى حد الآن لم يصبح أي واحد من ابطال (كينكلي امرز ١٩٢٢) راسخاً وذا احترام تام . ويعقدور المرء ان يرى كيف ان طواحين الحياة قد سحقتهم وهم في حالة اذعان مؤلم ، وكما سمع المرء بأن ابطال (آمرز) عبلة عن ادوات لعرض انواع الزيف والتصنع في بريطانيا ما بعد الحرب ، كذلك سمع بأنهم مجرد مصححين بدائين احتبروا بعناية ليكونوا عينات لعصر حديد للثقافة . وليس أياً من هذه النظرات المطروحة صلاباً تماماً ، مع انها جميعاً صحيحة بدرجة ما . لقد تنقعت رواية (جيم المحفوظ ١٩٥٤) الخيوط التي اعماها (ويلز) مدلاة : ان (دكس) .

مثله مثل (كبس والسيد بولي وجورج بوندريغو) من الطبقة الوسطى الدنيا ، وهو فخور ، بروح من الحقد ، بهله الحقيقة ، لكنه مختلف بكونه يبرج هذا الصخر بعدات التحقيق الواثقة والشك اللكي اللامالي بالثقافة . لا شيء في (جيم) يدعو للتخمة . وهو يشغل نفسه بتحديد الذات ، راقصاً مدهانات الولاء الكلامي الكاذب ، والثروة ، والجمعية الخيرية والنوق ، ورقابته هذه وسيلة لانفاذ عصاميته ، وعندما تعسر الامور جداً ، يبدأ بمراجعة شؤونه الخاصة . وما دام يعلم بأن المشاريع المثالية والنفعية لن تصطاده ، فلا يرى حاجة للاعلان عن الحقيقة . وفي أجل لحظاته رصانة يعترف بأن اسلوبه في التمرد ميتافيزيقي او خاص . وذلك عن سبيل مرحات مأكرة على الخائف او تكشيرات متوحدة . وهو غير واثق تماماً ما هو بالضبط ، ما لم يكن هناك داعماً خفياً ، لكنه يعرف بالتأكيد ماذا يرفض ان يكون . في الحقيقة ، ان رواية (جيم المحفوظ) ، جماع لعينات اجتماعية . فهناك شاب يجرب المواقف المختلفة ويمضي ودحاً من الزم يترك بعده ان جميع المواقف تزف جزئياً الانسان الواقع تحتها ، لكن ، بالمقابل ، لا يستطيع أحد ما ان يتعرف على الانسان حتى تكون له مواقف مرتبطة به . ان الانسان ذو الكمال المطلق يكون في مفهوم (روبرت ماسل Robert Masi) عن « الانسان بلا خواص » ، والنتيجة عبارة عن تناقص وحكاية خرافية ، وانها ليست وثيقة اجتماعية ، بقدر ما هي ملهة والتي لا بد لها ان تمثل مظهر من المجتمع .

وبالضرورة ، لقد صارت روايات (آس) التالية مسطحة قليلاً ، واذا ما نظر اليه حسب ما صرح هو نفسه دائماً بأنه روائي هزلي وليس عالماً اجتماعياً او آلة لقياس سقوط المطر - وانه قد بدا في رواية (ذلك الشعور الغلق That Uncertain feeling ١٩٥٥) مكرراً لنفسه دون جدوى . لكن الامر ليس كذلك ان (جون لويس John Lewis) ، موظف المكتبة في مدينة (ابر ديرسي Aberdarcy) الويلزية الصغيرة ، وهو هاروت بتودة طويلة وشعر مستعار صغيرة متدلية من مؤخرة الرأس ، ناظراً الى الباحة الخلفية والصحون المستعملة بأكثاب ، والمزبل لسكر الكعك من باطن

الكوب بأظفره ، الخما هو رجل مدجن شبق ، لزام عليه ان يعرف بيته لكنه يقرر :
 « كان هو الحظ ، مرة ثانية ، وليس ضبط النفس ، هو الذي قطع اولاً عماً بمائلة خاصة
 بها من ان شعراية نتيجة اثناء فترة خمس سنوات ونيك من زواجي » ، وان مغربته التي
 هي (اليزابيث جريفد - Elizabeth Grellydd Williams) مرتبطة ايضاً
 بزواجها ، رئيس لجنة المكتبة . ويعجز ، يتظر (لوس) الحياة وهي غريبة ، وبه
 استعداد دائم ، بأن يأخذ او لا يأخذ اشياء من الحياة . وتنتهي الرواية بهروبه للمرة
 الثانية من (ليرا واتكنز Lisa Watkins) المتلفة عليه . ويلد هو وزوجته ، واثنين
 عند باب غماره ، كما لو انها قد عادا مع فريق متلوب من عمال المناجم بشية الراحة .
 ويعود الكاتب الى ادخل عنصر الفضيلة ، جاعلاً الامور تسير سيرتها الاولى . ودائماً
 ما ينتهي (امس) بالضرب على نغمة تطهيرية .

اما رواية (احبه هنا I Like it Here : ١٩٥٨) فتغير الموضوع قليلاً ان
 (جارنيت باون Garnet Bowen) ، وهو من الراصحين كاتب ناجح من غير ان يكون
 عزيز الانتاج ، يبحث به ناشر امريكي الى البرتغال . ومهمته التحقق من أصالة
 مخطوطة . لكن (باون) الذي كان قد ملّ قصص غرابته عن ايطاليا ، وجد مواصلته
 لنفسه في الذهاب الى البرتغال وليس الى ايطاليا (حيث جميع تلك الكائنات العفنة
 القديمة والمتاحف والمعروض الفنية) . ان (امس) واعداً بتأكيده على ضرورة وجود
 حالة اللامبالاة بالثقافة ، وهذه فطنة منه جزئياً ، هذا صحيح كاستجابة
 للجماليين . وانه يصبح وتيباً حينها يضرب به للثل بشكل ثابت ، في البطل ذاته
 تحت اسماء مختلفة . ان نطع ملهة (آمر) أخذنا بأن تصوير (كليشه Cliche) خاصة
 به . فنحن نتوقع منه : مشهياً مخموراً ، هروباً ، بعض العيث الاكاديمي ، سلسلة
 من المغامرات على الطريقة الجوسرية - Chaucerian - ، ومبدئي مألوفة بعدم
 الالتزام بالقواعد الاسلوبية والادبية . فروايات (آمر) ، كروايات (فرانسوا
 ساغان) ، يلتحم بعضها ببعض . وما فيها من (معنى) لا يزيد على ما تضمنته
 حكايات (جوسر) . وانها هزلية بقلطة . ولربما تجسدت هذه الروح الجوسرية
 بتأثره بشخصيتين جوسريتين هما : (ترويلس وكريسيدا Troilus and Criseyde)

ان رواية (خذ فتاة مثلك Take A Girl Like you ١٩٦٠) ، التي فيها (باتريك ستانديش Patrick Standish) ، معلم اللاتينية الشاب ، وهو يجتمل المجال الاعتيادي له في رواية ، محاولاً اغتصاب معلمة رياض اطفال شابة بأسم (جيني بن Jenny Bunn) . انما هي رواية خالية من الروح الحسورية ، ولوليس تماماً لكن الرواية تمتلك جذبة اخلاقية صمنية ، كثيراً ما تكون مؤثرة ، اذ يلدوان (آمرز) قد تطرق اليها عرضياً دون قصد منه . فإظهارها في حالة الفعل ، ولم يؤثرها لنفسه . فـ (باتريك ستانديش) يعيش ويتنفس . بينما (جلربيت باون) لا يفعل ذلك . اضافة الى ذلك ، انه يشتبه الفتيات . ولسوء الحظ ، فقد عرضت جميع رغباته بصورة اكثر اقناعاً مما عليه (جيني) . مع كل ما وصفت به من سمات جسدية . بمعنى ، ان (باتريك) متفرد برغباته الجامحة واخلاصه المخلص . وهو خلق رائع : انه شخص نابض ، في حين تكون هي الانثى الابدية الدالة على موقف معين . واذا كانت هذه الرواية هي تفسير . . (أمس) للمعضلة بين الجنسين ، فإنه قد اظهر نظريته عنها بقوة نوعاً ما . . وكأنه تقريباً اراد القول بان الرجال متفردون بيها النساء نوع واحد . ان ذكرأ غير مدجن . متعاملاً مع (جيني) متماسكة ، لا بد ان يصبح قالبا مألوفاً . ومرة اخرى ، يحطر (جومر) على الفهن ، وكذلك يحطر (فيلدينج Fiedling) ، لأن (أمس) ، وهو جاد اخلاقياً اكثر منه صانعاً لبدا معين ، يوسعه ان يزا من التراضى الشخص المعاطفي اللامقصود المتعلق بالمواقف المتبدلة . هل اية حال ، الافضل ان تزا بها بدل ان تحزن لها ، حتى اذا كانت النكته سمجة وكان الثثر احياناً بطيئاً في التعبير عن الرئي ، وعند (أمس) قدر كبير من الغثالة بما ليس بالامكان التعميوض عنها . وما نريده من حالياً هو خلق بطله حقيقي وبعض الكشف عن حياة الشخص اكبر عمراً . وبخلاف ذلك ، سوف تبدو حتى افضل اعماله مثل محاكاة ادبية ذاتية ، كما اثبتت ذلك رواية (لحيه هنا) الى حد مريع .

كانت رواية (جون وين John Wain) الأولى الموسومة بـ (اسرع الى النزول Hurry on Down ١٩٥٣) ممارسة للمقط التثري ، حيث اصطلح رجله الشاب بقطاعات مختلفة من عالم ما بعد الحرب ، وحيث كانت المواقف مضحكة ومجري

الاحداث زاه بذلك ، لكن الشخصيات لم تزد عن ان تكون وجوهاً في زحام . اما في روايته التالية (العيش في الحاضر Living in the Present ١٩٥٥) فقد تمى النمط التشردى بالتحال عنصر البحث عليه ، فأعطى بطله الانتحاري القصة بعداً ميتافيزيقياً أكثر مما اعطاها مسحة ميلودرامية . وروايته (المجادلون The Contenders ١٩٥٨) اظهر لمة اشد وثوقاً ، فقد استسلم العنصر التشردى لغرض أكثر تعقيداً . فالرواية (جو شو Joe Shaw) ، وهو بلدين ومتساو ، يقدم نفسه ويقدم اصداقاه الحميمين (نيد روبر Ned Roper وروبرت لام Robert Lamb) ، كما لو انهم في مدرسة في مدينة للصناعات الخزفية وفي فترة وجيزة صار (روبر) ملكاً من ملوك المال ، اما (لام) الرسام المعروف الآن ، فقد تزوج عارضة ازياء شهيرة . ومهما يكن الامر ، وقبل مضي وقت طويل ، تترك الفتاة (لام) من اجل (روبر) ، اما (لام) فيصاحبه فتاة ايطالية لا يلبث ان يجرها ، حيث ، في النهاية ، يمزجها ، (جو شو) ، الذي هو صحفي انقلابي خالياً .

يبدو ان كل ما فيها تافه وغير ذي جدوى ، فالشخصيات - لام القصير الشخير وروبر الاشقر الطويل - غير مقنعة ، ثم ان (جو شو) يتكلم ببراعة متناهية لاتناسب مع ما هو مفترض فيه . ثم ان الاسلوب محشو بمبالغات جو (حيث يناسب بعضها شخصية - ميكى سبلين Mickey Spillane) ، بحيث يستغرب المرء ان كان (وين) قد خلق هذه الشخصيات نتيجة احساسه بالقناعة الحديثة ، وهو يكتب بقوة ويفرح ، لكن يبدو انه يواجه صعوبة في القود عميقاً تحت المواجهات الشخصية . ان اشخاصه ضحكون ، لا لأن الكثيرين من الناس ضحكوا في الحقيقة بل لانه لا يرسم صورة خلاقة بما فيه الكفاية لعقولهم ولربما ان الناقد المصقول في شخصه (وهو ما عليه - وين - بالتاكيد) لا يحاول (التفكير) جداً في رواياته ، ولذا كان الامر كذلك ، قوالسقاء .

الى حد الآن ، ييلو (وين ١٩٥٧ -) قائماً فقط باختياره وتبعه لانماط قليلة من شخصيات ما بعد الحرب ، وان التقدم الوحيد الذي طرأ عليه ، كان في تحوله من الرواية التشردية الى الرواية الانموذج ، ومن اعماله الواحدة قصة كانت عنواناً

لمجموعته القصصية المسماة (ننكل Nuncle ١٩٦٠)، والتي فيها (توم روجرز Tom Rogers)، وهو روائي راسخ نصبت قلوته الآن، يدع حماء ليكتب له كنبه. فذكون النتائج شؤماً: فيخسر (روجرز) كل شيء، من ضمن ذلك، زوجته. هذه القصة، بما اعطته من عاطفة شديدة الحرارة ومن صراع صحيحي، كان يمكن لها ان تكون تحفة ادبية لو ان (لورنس) كتبها. وكما القصة عليه فعلاً، - يجيد (وين) ان موضوعه جلد ادبية. ومن ثم يعيد الثقة الى نفسه بانها اشبه ما تكون بـ (الفارس Fanny: اي الهزلية الساخرة). وتعالج قصة اخرى في المجموعة نفسها وهي بعنوان (الطريق الاسرع للخروج من مانشستر The Quickest Way Out of Manchester) الصراعات العاطفية لكاتب مصري يذنو من الكهولة. لقد كتبت ببراءة وبروح تمككية، دون التعرّيط بكلمة واحدة. ولربما يحتاج (وين) الى ان يمارس موضوعات ذات شدة عاطفية كبيرة، كما هو الحال في (اضرب الوالد ضربة ميتة Strike the Father Dead ١٩٦٢). وهو يطلق العنان لنفسه نحو (الفارس)، ونادراً ما يطلق العنان لما نحو العاطفة الراشدة. ولو كان قد اطلق حقاً العنان لنفسه، كان من الممكن ان يلاحظ الكثير من الشايط الباطني كما لاحظ الضجة الخارجية. ويبدو على معظم شخصياته الانشغال لانه يفضل ان لا يتعب في نشاطاتها الباطنية. الى هذا الحد، لقد جرب حالة الانشغال فقط. لكن، ربما انه يعمل باتجاه الغرض العميق ويتجاهل نثر ياسب هذا الغرض. وان المرء ليأمل بذلك. لا سيما وهو يمتلك ذكاء غير متصنع^(١)

انه الامر طبيعي جداً ان يطلب وصف الحياة ذات المستوى المنخفض شخصية تشريدي رليسة. ففي رواية (المحامي الفاشل The Dud Avocado ١٩٥٨) لـ (ايلين دندي Elaine Dundy) ان (سالي جي جورس Sally Jay Gorse) وهي ابنة مدير مؤسسة أمريكية للتجميل، تدخل بجولة الى باريس وهي تحت تأثير فلسفة (ديوي) التربوية. فيقضيها ايطالي بينما يتجاهلها امريكي، لكنها تترك لفضولها المجال

١ - مذكرة الودودة ومارسيتا Meyerstein، مجلة Encounter، اذ ١٩٦٢) قد من احسن انشاداته لحد الآن، وتبدو استدلالاته في هذه القطعة من انها استدلالات قليلة مهمة تزود تدريجياً بأسس المسألة

بالعنفدي حد التهمة . انها مثل (فيزي مللر) الزهوة بقياتها الرفيعة ، وهي لا تحملك ولا تكسب غيراً ، حيث ان التجربة عندها مسألة كمية ، واستكمالاً منها لمجموعتها من الرجال ، تزوجت من مصور فوتوغرافي انكليزي وطارت معه الى اليابان ببدلة مصنوعة من قماش متضدة البليارد الاخضر . الكتابة هنا لاذعة وسرعتها ممتعة . وما دامت الاحداث تستمر تحدث لها او حولها ، فان (سالي) لا تعباً بان تقرر بمقلها العج اي شيء . وطبعاً ان الامور تستمر في الحدوث بسبب ذلك فقط .

ان (جون برين John Braine ١٩٢٢ -) اقل بكثير من الاتمة (هندي) من حيث كونه كاتباً ذكياً ذا احساس بالذات . لقد اسهمت رواية (غرفة في الطابق العلوي Room at the Top ١٩٥٧) باضافة طريقة في التعبير الى اللغة القومية واسدلت ستاراً من الظلام على تنامي التشردية الاعتيادية بتقارير عن عالم لم يخلق لكي يكسب فيه ابرياء . ويكل ما لديه من صراحة واسلوب قصصي وشيق ، بدا ان (برين) كان محدد في التشردية حائلاً . وحينها لم يرض باقتفاء اسلوب جمع الحقائق وتكريسها وفضل الاسلوب التقويي ، بدا عليه الاكتواء والتغلف في (عائلة تولدي The Voldi ١٩٥٩) ، ومن ثم عاد ألياً الى موضوعته في رواية (الحياة في الطابق العلوي Life at the Top ١٩٦٢) . وهو الآن ابعد ما يكون عن ذلك التزيج الاكاديمي - العلمي الذي عليه (أمس) و (وين) ، واقل ما يكون اهتماماً بعالم الاشياء الا بما هي عليه فعلاً ، وأكثر اعتماداً في تفسيرها تفسيراً مرححاً سريعاً . وهكذا هو حال (براين كلانفل Brian Glanville) مؤلف عدة روايات وهو في عمر السابعة والعشرين ، والتي من افضلها رواية (عل امتداد آرنو Along the Arno ١٩٥٦) والمفلسون The Bankrupts ١٩٥٨ ذات الموضوع المشتت وفي الرواية الأخيرة يؤكد على الراشدين البرجوازيين اليهود أكثر من التأكيد على اولادهم - (روز ميري وبرنارد) ويبدو ان الشبان لا يكونون ذوي اثاره لا متناهية حتى بالنسبة للشبان ، ولا حتى في المناقشات المتسمة برهاب الاحتجاز التي يكون فيها (كلانفل) متفوقاً ، كما اثبت ذلك رواية ملسة (Diamond) مرة ثانية .

وتمتلك جميع روايات (آيرس مردوك Iris Murdoch ١٩١٩ -) لمسة من الروح الشعري . وانها تستطيع ، اكثر من اي رواي انكليزي عاصر الكتابة الآن ، دمج جملة عناصر مختلفة في نثر غير مملت للنظر . وفي هذه المرة فقط ، صار بإمكان الذكاء والحلم والواقعية والسبر الذهني ان ينجسوا انسجاماً لاثنافاً . فروايتا (الفرار من ساحر القلب The Flight From the Enchanter ١٩٥٦) و (القصر الرمي The Sandcastle ١٩٥٧) ذكيتان وهيتان اكثر مما هما مشيرتان . ويبدو ان معضلتها الرئيسة تكمن في النشاط الفائق لذهن جيد المران . وحيثما تشرع في التحليل ، يكون بمقدورها خلق الشيء الكثير من اللاشيء ، وان انجازها بارع ومدهش ، لكن هذا هو ما يعرّضها الى اطالة غير مطلوبة . ولكي تشرع عواطف القارئ انتزاعاً كاملاً الى صفها ، فهي تستخدم كل ما لديها من طاقة ذاتية في الفعل : وعليه يأتي مع التصريح الكامل كل ما يتطلب انتباهاً وتفكيراً شديدين . وفي روايتها الأولى (تحت الشبكة Under the Net ١٩٥٤) تحافظ على حركة الاشياء : ف (جيك دونوجيهو Jake Donoghue) ، الكاتب للتجول المكافح ، يقتنع كلياً . ان توقيت هذه الملهاة توقيت جميل وفيها توبيع بارع والتقدم في الكشف عن ذات (جيك) يكون بالرسم لا بالشرح . اما في رواية (الجرس The Bell ١٩٥٨) فتصفزها التوترات ضمن اطار مجتمع متدين غريب الى اللجوء الى رمزية غير سارة ، والرموز هي . الدبر والجرس الحديد والاسطورة . ويتحولها للتظير اللبني الى حالة (الفانتازيا ، انما تضيف بعداً ، الا ان هذه التجربة لم تنجح تماماً . وتشبه صعوبات الأنسة (مردوك) تظيواتها لدى (ميرل سبارك Muriel Spark) : اذ يجب ان تكون التجربة الدينية والعقائد الدينية المختلفة امتدادات معترف بها للواقع اليومي . عند هذا الحد ، ان ملهاة الأنسة (مردوك) الطريفة ، تأخذ بنا بعيداً عن محاولتها للقصعة الخرافية الدائبة . ان رواية (رأس مقطوع severed Head ١٩٦١) معقدة في حبكةها وتركيبها : فالشخصيات الغرامية تلعب نوعاً من ألعاب الكراسي الموسيقية ، وان الأنسة (مردوك) تحلل بصرامة كل تعبير اساسي جديد في الناس . ويقودها فلقها اليأس احياناً الى فتاوى (جيمسية Jamesian) في قضايا الضمير . والتي اذا اخذت على اساس السرعة المحمومة التي تصوغها بها ، فستترك القارئ حائراً متورطاً . وعليه تقترب

لرواية في العديد مما فيها من ارتباطات وثيقة الى ان تكون قصة مزلية اكثر مما كان مقصوداً لها ، لكن ، مؤخراً ، في رواية (جوهرة غير مرخص بها An Unofficial Rose ١٩٦٢) فقد كثبت بيزيد من الاسترخاء ويزيد من السخاء ، مظهره مواهبها بتوتر قليل

ان (أنجس ولس Angus Wilson ١٩١٣ -) وهو روائي له اعتباره من يطلون ، بتدقيق ، في عمر الموروث الادبي المتحضر عن (ترولوب Trollope) الى (والبول Hugh Walpole) ، قد قام بمحاولة الأولى في ميدان القصة في (الرهط الخاطيء The Wrong Set ١٩٤٩) وهي مجموعة قصص قصيرة . وفي السنة التي تلتها نشر مجموعة قصصية أخرى بعنوان (هؤلاء المتخلفون عن العصر الاعزاء Such Darling Dodos) والقصة التي هي عنوان هذه المجموعة تظهر (توي) ، وهو لوطي متقدم في السن وشديد التأني ، وقد زار ولدي عمه (روبن Robin) و (برسلا Priscilla) ، وكلاهما صالحيان محبان للبشرية . ويموت (روبن) بمرض السرطان ، لكن فلسفته المثالية العتيقة الطراز تستحث (توي) الى ان يتحول الى مثال من الانسان المتخلف من العصر تحلفاً شديداً (Dodo) . وان (توي) ، الذي كان يشعر داتماً بأنه أحمق اخلاقياً من الاثنين ، يدرك فجأة بأن الزم قد سبقها أكثر مما سبقه . وهذا الاهتمام بالمواقف - وكيف انها تنقص الناس فتجرحهم من صفاتهم الانسانية - يظهر في روايات (ولس) بشكل واقعي كثيف وبسخاء .

ويحلل في رواية (الشوكران^(١) وما بعده ١٩٥٣) أدوار (برنارد ساندرز Bernard Sands) : وهو مشجع لضحايا الاصطهاد ، ديمقراطي متور ، روائي ، وصاحب مؤسسة ، وهو الذي رتب امر تحويل صالة (فاردون Vardon) الى مقر لجمعية الكتاب النشاب . و (ساندرز) لوطي ايضاً وله زوجة عصاوية وهي رواية مشوشة عن الضمخ : عن تصمخ مجتمع ما بعد الحرب وعن تصمخ (ساندرز) وهناتسجم الواقعية مع (الاكسترافانزا Extravaganza^(٢)) : لقد كتب (ولسن) دراسة عن (زولا Zola)

١ - الشوكران Remlock بيت يستخرج من ثمره شراب سام (المترجم)

٢ - Extravaganza اثر ادبي أو موسيقي يصور بالفرقة الحزلية والمخرج عن المفرد من حيث البنية

واقف من دراسته لـ (ديكتز) : وأحياناً يكون رسمه للشخصيات متافياً للعقل (لا سيما لشخصيات اللوطيين المتبلين) ، لكن الموصوعة الرئيسة ، عن الصراع ما بين الحاجة الى القوة الظاهرية وما بين التردد في استخدام القوة ، تظهر متوهجة من ثانيا العرض . ويكون موت (برنارد ساندز) نهاية لـ (اللامان) الشخصي ، لكنه ، اي (ساندر) ، أفاد في ضرب المثل بطريقة مؤلمة لموقف يعالجه (ولس) بحيال جامع وحنو غير مثاب . اما رواية (مواقف انكلو-سكسونية Anglo-Saxon Attitudes ١٩٥٦) فهي جيدة التنظيم ومصممة تصميماً جيلاً ، وهي عن (جيرالد Middleton) ، هذا الأستاذ المتحرم الذي لم يستطع لا ان يشغل همته في انهاء زواجه الزائف ولا ان يكشف عن الخدعة الأثارية المعروفة باسم (ملفون The Melpham Bunal) . ولم تكن الصورة الوثنية التي اخفاها (جلبرت ستوكسي Gilbert Stokesy) في ضريح الاسقف (ايرويلك Eorpwald) أكثر قدارة من عاطفية (انج Inge) الدنماركية الجميلة نحو زوجها (جيرالد) وستكشف (ولس) طبيعة قلق الطبقة الوسطى وتأثير هذا القلق على اطفال هذه الطبقة . انها التجربة مريضة بأن نصرح على القلق واضحاً من جيل الى جيل ، وهم في هم بعضهم ان (جيرالد) ، المقيد بألة التعذيب الزوجية التي هي من اختراعه ، يدعن ، تاركاً لأرادته ان تحقق ولعقله ان يصيب بالضمور رغم واجهته الدالة على الاشغال . ولمرض ايجاد نشرح واف وواضح المعالم لفشل الشخصيات ، يجب ان نرجع الى القرن التاسع عشر . ويقتصر (ولس) الاحتيال في كل مكان ، وتعارض رواياته الطرار القديم ، لكنه أسر دائماً ، في فصل الشخص عن الشخصية . فاما من روائي انكليزي ماعدا (جراهام جرين) قد اوصل الى القراء بأثارة للشاعرة ويحيوية ، لحظات الحيلة تلك التي يتوقف عندها الناس ، عاوين فيها اما اصلاح او فصل انفسهم عن التورط التي هم يخلقونها . فد (ولس) قاس على الحيلة الزائفة ، وعلى التصنع والفروغ ، لكنه ايضا مدمن على تصوير الوهن . وهو يعتبر التصنع لحد يصرخ فيه التصنع في وجوهنا

ان القصص القصيرة في مجموعة (قليل من الاشياء الزائلة A bit Off the Map ١٩٥٧) تقلل من شأن مثقفي رواد صالونات القهوة الذين يتبنون موجة (الغضب)

الأنثى ، والصحافة الشعبية المغذية للمتحررين بلغة للتبرير الذاتي الخاصة بهم ، والمغذية لأنواع أخرى من الترفيف العصري . ويكون انتصار (ولسن) الغريب في تعجيره المظهر الخارجي للحيلة دون ان يبدو ضحلاً . وهو يعرف الأزمته التي يرجع اليها ، واذا وجد فيها ثلثات غريبة ابوزوات اكثر مما نفعل ، فما علينا بالتأكيد الا بقل المبالغة منه كدفاع خاص به ضد ما يندو عليه في كونه مجرد مصنف للاحداث . ويدرس في رواية (المسون في حديقة الحيوان The Old Men at the Zoo ١٩٦١) حيرة المسين الذين ما راوا في السلطة وقد جابهتهم حوادث معقدة مفاجئة ان دراسة كهذه تؤدي به الى نطاق عمل (سنر) لكنه يدخل على هذا العمل ، عاطفة من اجل العظمة الانسانية ، وبتمكناً ، مما يحاذر منها (سنر) . مع هذا ، ومهما كان الامر ، فـ (لولس) من الورن اكثر عمالة من القوة . ومع اهتمامه الكلي بـ (زولا) ، فهو ما يزال يحتفظ بشيء من اعتدال (ترولوب) ، حتى في غيره اللعنات .

اما الروائي الآخر الذي يدرس الاحوال العصرية بدقة متعصبة ، فهو (كولس ماكتر Colin MacInnes) ، لكنه لا يخلق شخصية في المستوى السعي الذي عليه شخصية (ولسن) . لروايته (مدينة عائلة سيلز City of Spades ١٩٥٧) تصف سكان لندن الملونيين الافريقيين منهم فقط ، بل افراد الهند الغربية والزواج الامريكيين . ان هالين يقفان وجهاً لوجه في شخص (مونتجمري يور Montogomery Pew) ، معاون موظف الانعاش في الدائرة الاستعمارية ، و (جونى ماككونالد فورجن Johnny Macdonald Fortune) القاتل الحيوية والمتناقض ، القادم حديثاً من (لاجوس Lagos) ، وهي رواية مقعمة بالحبيوية والعمق ، كما انها مشيرة ومثبحة بالمعلومات . ويكون (كولس ماكتر) مطلعاً اتم الاطلاع على كل ناحية من نواحي موضوعه ، ولوانه يفضل طيش افراد اسرة (سيبيلز) المصحوب بشعور النشاط والحفة على اللياقة الضيقة لافراد اسرة (جيل Jumbles) . وقبل كل شيء ، انه يفهم الشباب ورغباتهم الناعشة لحياتهم ولا مبالاةهم بالزمن ، وذلك في روايته (مبتدئون كلياً Absolute Beginners ١٩٥٩) . اما روايته الثالثة (السيد لاف وجتس Mr Love and Justice)^(١) ، فهي

١- ان Love كما هو معلوم معناه الحب و Justice العدالة لكن يبدو ان المؤلف استعملها ككلمة منم ، لذلك تورعاً عن ترجمتها الى العربية . ح م

من انظر كتيبه في الوقت الحالي ،وانها قد رسمت مكانته بكونه (هوجارث Hogarth) عصر الشوارع النظيفة . كان (فرانكي لف Frankie Love) تاجراً بحاراً عاطلاً ، وهائياً على غير هدى في -يوكوهاما- وقد أعيد الى وطنه على حساب الدولة ، وقد قلم بزيارة غير مشمرة لمركز (ستيفني Stepney) لتبادل العمال ، ومنذ تلك اللحظة يستسلم لشرطي الامن (ادوارد جتس Edward Justice) الذي كان والد صديقته منيوها ، حيث يرتقى هذا الشرطي الى دائرة المباحث الجنائية ، تقريباً في حوالي الوقت الذي يصبح فيه (فرانكي لف) قواداً . وشيئاً فشيئاً يتقارب مسارهما الحياتيان في ميدان الرقصة ، وهما تداقصة رمزية تحرم حولهما ، وفي هاية المظاف ينشأ التضارب والتوافق بينهما . وينمي (فرانكي) في نفسه نزوعاً مجنوناً الى السجن ، لكنه يجد نفسه فجأة في المستشفى مع شرطي الامن السابق (جتس) الذي اذنت به حياته المخاطرة الخاصة الى انتهاء عمله في سلك الشرطة . ثم يفكر (جتس) بفتح مخزن للازياء ، فيقترح عليه (فرانكي) ، الذي قد أغراه (جتس) بأن يكون عينا سرية في المخزن ، ان يستخدم المخزن مكاناً للبقاء . وهنا يتأمل (جتس) تعقيدات القدر .

ولم تكن هذه التوافقات والتغيرات في مواضع الاشياء سمجة اطلاقاً . فالفعل متعرج بما فيه الكفاية ليخفف من الرمر ، دون ان يطمس الالهامات الشبه ديفوية Defoe-like التي تطرأ على كل صفحة . فد (ماكتر) يمتلك القدرة على ايجاد قدرة الحياة والاحساس المتعرج لما فيها من مصادفات منحوسة . وكان (فلاش هاريس Flash Harrys) خبيراً بالمضطهدين والمحتالين ، وكان ايضاً مجاًباً لجمع المقتنيات الشخصية وكذلك المعلومات عن . يحيي تجمل اطفالها تسعة عشر مرة في الجانب الضخم من بناء معماري لجولة عامة ، وذات خرف مرخوف بصور اليرقات وابواب نحاسية صفراء ضخمة وجدران من حجر الازدواج عازلة مينة جميعها على الطراز المصري ، وبمواظبة ، يتفكر بسلوك الجواسيس في خدمة الشرطة وسلوك الشرطة والقوانين . كانت الشدودات تثير اهتمامه ، وكان هو الشرطي السري النجم في فرقة الاداب ، وكان يروم سقوط (جتس) بكل ماله من ضمير حي ، كان يروم سقوط هذا القواد النجم الذي تنكر لـ (لف) . لكن (ماكتر) يعمل على ان يوصل اليها فكرة عن هذين المبتدئين الذين

اطاحت بها تصوراتها التوقعية عن نفسها في ان يصبح الاول معتشاً سريعاً مرتبة نقيب
ويصبح الثاني قواداً في شارع (ريجنت) وهذه الادوار تحول دون خزي (جستس)
التافه اقل مما تحول دون احساس (لقب) الحزين بالعمل

ولسوء الحظ يؤدي اهتمام (ماکتر) الوثائقي بالشخصيات الى ان تشرح درافعها
الباطنية ، بعضها لبعض ، وللآخرين ، ماطالة مرهقة . وفي الوقت الذي يصلان فيه
الى المستشعي ويتوفر لندبها الوقت للحديث ، يكونان قد تحدثا بكل ما لبيها انهما لم
يتحدثا بشيء غير وثيقة الصلة بالموضوع ، لكن توجد هناك العديد من المكات الكسيحة
التي جاءت على لسان (ماکتر) بوصفه راوياً مثل : « ظر الى ادوارد كاتخ مثلما اقل قابيل
مع هابيل » - « و كان بوسع المرء ان يسمع لكعب تلج وهو يقطر » . وما يشكوه المرء في
هذه الرواية الزاهية ، وربما الصارمة جداً ، مرده الى حقيقة انه كان بالمقدور جعلها ابرع
واسرع (وهذا عيب في حسنات ماکتر) واقل حروراً بما تحمله من معلومات

وفي بحر فترة ثلاث سنوات فقط انتجت (ميرل سارك Muriel Spark) نصف
درية من الروايات ومجموعة قصص قصيرة . فبعد رواية (المواسون The Comforters
1957) و (روبنسون Robinson 1958) نشرت رواية (تذكرة الموت Memento Mori
1959) التي فيها (الموت Death) يتصل هاتعياً بشخصيات مريضة ، شخصية
بعد اخرى ، مذكراً اياها ما لها يجب ان تموت في النهاية . فيضعف هذا الضحك الواسع
نصف المكبوت معنوياتهم وهم لا يستطيعون مقاتلة الموت لوضرائه او ازدياده . ولم تؤد
هذه الفكرة ، وهي مصحكة بطريقتها الخاصة ، الى اي غرض ، فهي سلبية وبدت
حائلة في سبيل الخيال ذاته . لكن في روايتها التالية (اغنية بيكهام راي The Ballad of
Peckham Rye 1960) تخلصت الأنسة (سبارك) من القصة الزمرية وحلفت ضجة
حول بطل تشردى . فـ (دوجال دوجلاس Dougal Douglas) رجل مشعور . وهو شب
مرحاً ويرقص على موسيقى (السوينغ) ويرز ويخدع ويتوصع ويفسدي ويري الى ان تلغ
حداً اثار فيه اعصاب مجتمع (بيكهام راي) برمته . ومع انه مختص بالآداب فقد قام
بأعمال كتابية في شركة للتسيج ، وسمي به الأمر الى ان يعمل في شركة مافسه اخرى ،
مقوضاً ، في أثناء ذلك ، علة علاقات هرامية ، ومعجلاً بحلول جريمة هرامية . وفي جمعه ما

بين الشعور بجنون العظمة (البايروني) والمكر الابداعي (لـ ثل أولينشيل) ، أدى به تحمل ١ : وليات العالية الى التشوه . وسقط الجميع من اجله اويسيه : ومن ضمنهم (ميرل كوهرديل) ، رئيسة مكتب طباعة المراهات ، والأنسة (بيل فرايريس) ، مديرة سكنه (التي مرت بتجربة مع اسكتلندي لكنها بقيت في وظيفتها) و (تريفر لوماس) ، صاحب اضمخم مخزن محلي لبيع الدب - الدعي ، والسيد (دروس) ، مدير الادارة الشديد الحزن والمرددي لزوجته . وكان بإمكان شخصية كهذه ان تغطي بسهولة على شخصيات الرواية الأخرى ، لكن احساس الأنسة سبارك العيب بالتنوع البشري هو الذي يوفر حشداً من البدائل الثانوية المحذقة والمتميزة والمضحكة بلع ، اضافة الى رقة محتمة مع (دون واكهورن) ، معاة اكواز المخلجات ، و (آيت رين) ، معلمة الدرر للمتدربين ، و (ايلين كينت) ، موظفة سيطرة على العمليات الصناعية ، و (اوديت) ، المحادعة غير الأمية يصل (دوجال) ، ويديع امره ، ويعطها مرحل الى افريقيا لبيع المسجلات الى الاطباء السحرة . وهذه الرواية تعيد الحياة الى (الطيعة الجوسرية) وتمتلك الأنسة (سبارك) ادنا معرفة الحساسة بالتقاط توافه الثروة اليومية وكذلك حساً وقيفاً بالحيرة الانسانية . لقد كان تصميم الرواية حاليًا من العيوب ، وهي تُزبذ بالحياة ، واسلوها من محفل براءة ، بحيث يجعل الاشياء المضحكة لا تقاوم .

بيد ان الجانب المتأين يقي الآخر ، عند الأنسة « سبارك » هو الذي يمنع رواية (الاغنية) قوتها الأسرة ان (دوجال دوجلاس) الساحر القادم من وراء النهر ، يمثل قوة لاطبيعية . وينطوي سلوكه على وجود شياطين لا يصح ذكرها ، وعليه تجلس هذه الرواية موضوع الموت ذات أثر أقوى مما ابتدعته رواية (تذكرة الموت) . اما رواية (العازبون The Bachelors ١٩٦٠) فهي وصف هزلي لعزاب ارتبطوا بعالم الروحانيات . الحبكة فيها حاذقة ، وعرض الصور الخيالية الغريبة والمتنافرة اشد امتلاءً وتطرفاً من السابق ، ومنطق الخرافة خال من العيوب . مع هذا ، فان ذلك المزيج من اللامهائية الواسعة ، الى جانب العيوب المفردة لا يحدث بالشكل المطلوب . والأنسة (ساوك) كاثوليكية ، وهذا هو النطاق الذي يعمل فيه (جارلز وليمز) والذي من المستحيل تقريباً ان تجح فيه . فهناك شخصية (والتر يورت

Walter Prett (الناقد الرافض بأدمان للطبقات الوسطى ، و) باترك سبتون Patrick Seaton (لاحتك ، و) روبالد Ronald (دارس الخطوط المصروع .. وهي شخصيات مسلية ، وتساً أفعالها التافهة هي مكتوبات تعوسها . لكن ، توجد في هذه الرواية ، عيالت عديدة جداً ، وتلدو الشمولية فيها مقصودة جداً ، وتبدو الابعاد الميتافيزيقية ، الموحى بها في نوبات (ورنالد) مقصودة ، لا سيما عند تطبيقها على مجموعة غير منتظمة من الشخصيات الثانوية امثال : الارملة الثرية ، وخادمة الحانة و (اليزى Elise) صديق (أليس Alice) و (الاب سوكيت Father Sockit) وصديق لوطي . ولو كانت رواية (العازبون) قصة خرافية ، وهذا ما تدأب الأنسة سبارك بلعت انتباهنا اليه . كان ينبغي ان تكون اشد اقتصداداً في الصور الثانوية ، اما اذا كانت قطعة وثائقية اجتماعية ، فينبغي ، أنذاك ، ان لا تظهر العناصر الفنية الروحانية ، لكي تعبر عن فلسفة المؤلفة . والأنسة (سبارك) اشتهت ما تكون بالروائي (برنانوس) الذي تأثر بالروائي (اتوني بلول) . فالإنسان اما ان يخرج الى الفضاء واما ان يستسلم للأحرج كلباً . في الوقت الحاضر ، ان شخصيات الأنسة سبارك فاتنة جداً بحيث انها تعلم نظرات دينية دون ان تتضمن معارضة ادبية للآخرين . وهي تحاول السخرية التي فيها معكوس الاشياء الجدية هو الاشياء التافهة . ولنا وطيد الامل في انها لا تقرر الاستمرار بالاشياء المزلية . وما هو مطلوب منها هو ان تربط الاشياء الجدية بالاشياء التافهة بطريقة مزلية ، لا كما هي تفعل الآن ، حيث تربط الاشياء الجدية بالاشياء المزلية بطريقة تافهة

فمن الصعب ألا تبدو الروايات الوثائقية تافهة مثلما يكون من الصعب تماماً كتابة قصة خرافية وثائقية ، دون التعريط بالمعلومات عن الشخص . لذلك ، ليس من الغريب إن ترك كثير من الروائيين الشباب امر استخلاص المعاني الى القارى ، : فهم يخلقون شخصيات امثال شخصيات (جولس) و (جيم دكسن) و (جيك تونكهوز) ويجعلونها عاتمة ما بين تفصيلات مرصدة بدقة . وانا نجد ظروفاً تجري في مواقعها المناسبة ، دون اشارة الى اعراف او سوابق ، فيجعلنا ذلك بالضرورة ان نذكر بأن وراءها انساناً غير مزود بأشغالات العمل . وهذا تقريباً ، كما لو اننا قد

أرجعنا الفقهري إلى مذابة الحياة ، ما عدا أن ذلك البطل اللامعرب يحمل الظواهر
العصرية . فالقصة الخرافية تحكيمية ، وللتشرد في محاولته نيل الاشياء ، يصادف
كل عقبات آدم ، ولا شيء لديه من مبادئ الرجل الاجتماعي الرشدة . أن مثل
هذه الموضوعات تصرب الكل بالضبط على أوتيك الشبان المسلحين عن طبعهم وعن
عقيدتهم القديمة المهجورة وعن نظامهم السائد . وهم يلتصقون بشدة إلى العالم
المادي : أن (تكتزلي آمس) ، على سبيل المثال ، يسجل التفصيلات بضبط غير
مركز تماماً . وهم لا يوازنون الأحداث بالمعايير ، بل الحادثة بالحادثة . وهم
يستعرون ، ونادراً ما يستتجون . وهم أشبه ما يكونوا بالعلماء الباحثين في ظاهرة
طبيعية غير محصاة سبقاً ، تراهم يستحرون على المراقبة فيما هم يقررون مدى ما
يستطيع أن يثبتته النموذج دال . وهم يتعاملون متى سيكون هذا النموذج مجسداً
لاشياء كلية . وتخوفاً منهم بأن ما لديهم من المعلومات غير كافية ، تراهم يستعرون
على تكديس الاسئلة ، تماماً كما فعل (سالي حيي جورس) ذلك .

وتوفض الرواية الشردية العقل المنظم وتعطي الثل على عدم القدرة على
استعمال الماضي الادبي المباشر . وهي تمنح أيضاً المهاجم للمعتقدات أو المؤسسات
التقليدية ، وكذلك الانسان الذي يستطيع ربط اللاشيء باللاشيء ، مكانة
مثالية . وبانعدام عالم النظرات المترابطة ، فما يزال باستطاعة الرواية الشردية أن
تطرح وجهات نظرات مردود تطيقي ضئيل جداً ، وأن توصل نكهة التحارب إلى
القارئ ، هذه التجارب التي يبدو من غير الممكن تفسيرها . فالكتابات الشباب ،
وهم أنفسهم مورعون ما بين البيوت القديمة والعقارات السكنية والجامعات القديمة
المبسة بالأجر الآخر والامبراطورية ودولة الرفاهية الاجتماعية وكراتة السويس Suez
القديمة ومسيرات المطالبة بألغاء القنابل القوية ، وما بين الطبقة العاملة والطبقات
الوسطى الدنيا . هؤلاء الكتاب الشباب يجب أن يجربوا هذه النظرات جميعها
أو ألا يعترفوا بأي منها . وإلى حين أن تكون الثقافة الجماهيرية واقعاً لا مجرد وجهات
نظر كلامية في الاسبوعيات ، سيقع على عاتق الروائي الشاب المتوجه نحو الملهة أن
يلدرس هذا الخليط الثقافي ، لا ليكتشف اعماق السايكولوجية الفردية بقدر ما يقارن

بين الواجهات ، ومن ثم يصل الى ما وراء الاقنعة الاعتبارية . والعرضة سائحة للمهارة السلوك . ان محمداً ومتلفضات فجائية - لا سيما بين قديم غير مقلع الجذور تماماً وبين جديد غير واسع تماماً - مَيَّال بأن يفوز خبراء في الامور السطحية . خبراء اقل رسوخاً في المبدأ والمكان من امثال : (باول) الرئائي المهلب ، و (وو) العاقل السادي ، و (انجس ولسن) المغالي في سبر الاعماق .

وما يسود الساحة الآن انما هو المرح الصاخب ففي رواية (ليلة السبت وصباح الاحد Saturday Night and Sunday Morning ١٩٥٨) لـ (آلن ميلنتو Allan Sillitoe) يطلق الروائي ، بحماسة ، العنان لبطل من الطبقة الوسطى ، الذي يستقر في حالة من الترهل الوسط ، بعد انغماسه في عدد قليل من حقايق الشباب او شهواته ، ويعد ان تعلم مصاركون الشخص انانياً ولا شيء هنائي قد عد على محمل الثقة ، ما عدا قبة الشك . ووجهة النظر هذه طرحت ، ولو بشكل غير متساو ، في مجموعة قصصية اخرى للكاتب نفسه وهي بعنوان (وحداية عذاء المسافات الطويلة The Loneliness of the Long Distance Runner ١٩٥٩) لقد تجسد حيل برمه في هذا الولد من مدينة (بورستال Borsal) والذي يرفض ان يحاول الفوز بالساق التي من السهل عليه ان يعوز فيه . ويتخاطب نفسه قائلاً .

(قال المحافظ الجاحظ العينين والمتفح الكرش الى عضو البرلمان الجاحظ العينين والمتفح الكرش الجالس الى جانب زوجته التي من نوع العاهرات والجاحظة العينين والمتفح الكرش بأمني امله الوحيد بالفوز بجائزة كأس بورستال دي الشريط الازرق لركض المسافات الطويلة (لعموم انكلترا) ، وقد جعلني هذا اضحك مع نفسي ولم اقل كلمة واحدة لأي نغل جاحظ العينين متفح الكرش مما يعطهم املاً حقيقياً ، ولو انني عرفت بأن المحافظ اعتبر معنى هلوئي هو ضمانته في حشر الكاس على رف المكتبة في دائرته بين تذكارات ومعداليات قليلة اخرى حائلة اللون) .

هذا الحقد مماثل لحقد الروائي (كسنيج) مع قلوب واحد : انه حقد يأخذ بزمام المبادرة . وينقسم الطعن المتكرر فيه الى طريجة ونقيضة ينيها في الوسط ما يشبه

الحلوى الانيقه ، وفي الحقيقة ان هذه القطعة - المذكورة آنفاً - تثبت وجهة نظرها بدءاً من الكلمات الخمس الاولى - ومهما يكن ، ليست المسألة مسألة استياء فقط ، فالتكلم ابدى وجهة النظر نفسها التي ابداهما (ساتي Satie) حين قال بأن رفض وسام الشرف Légion d'Honneur ليس كاف ، اذا ما كان ليستحقه اي انسان ابداً . ان (ديوجينيز Diogenes) المتحرف يستطيع ان يشكو مر الشكوى بالفاظ جارحة وان يتشوق بلغة يشتهي امتلاكها شخص (أسس) و (وين) المثقفة جيداً بالفكر نفسه الذي أنتهى فيه شعراء الثلاثينات امتلاك منزلة اقل تميزاً . ان حواراً مركباً من انا بخير ، يا جاك ؟ و ثم ماذا ؟ يمثل النموذجاً لموقف كثير من الابطال الروائيين في الخمسينات والستينات . وهذا لا يؤدي الى اية غاية ، غير ان تفجر التوتر العاطفي يمنح الفرص لكتابات منطقية ونحن ما اشد حاجتنا للمنطق ، لا سيما في نسخ شريفة شبيهة بما يلي :

الطيور على اشكالها تقع

وكذلك تفعل الخنازير

والجرذان والفئران تمتلك بالتأكيد خيارها

كذلك امتلك انا . . خيلوى .

وليست هذه روحاً عصية بقلوما هي احتقار حلاق ، وعلى المستوى الادبي ، فهي تأخذ شكل هجوم (جون اوزبورن John Osborne) في (الاوز وقر ، ٣٠ تشرين اول ١٩٦٠) على :

(الاعتقاد القائل بأن كتاب الطبقة العاملة او غير النبيلة كتبوا في الاساس انطلاقاً من شعورهم بالاستياء بعدم القدرة على ولوج المجتمع الادبي وان يصبحوا مبلأ . واحيراً اطلت الحقيقة . . وهي ان الشكوى لم تكن ابداً في عدم امكانية الولوج ، بل ، في المقام الاول ، ما كان هذا المجتمع يستحق مثل هذه الولوج) . ويصرف عموماً ما يلي :

(إن حالة كون المرء انكليزياً هي الملجأ الاخير لرومانسية حرب العصابات

والآن ، حيث من المفروض بالمسيحيين والنبلاء ، ان يكونوا خاملين بأمان في مراديب الموت في مجلس الوزراء او استوديو التلفزيون ، لذا ، ما الذي تبقى من كنيسة الام المقدسة سوى اعملة انكليزتنا المنسية ؟

وهذه المباحة معكوسة متميزة بالاخلاص . هذا النوع من الاخلاص الذي هددت المصادرة السلمية بتحطيمه . فلا يريد الشباب ان يُعَبِّثَ بهم .

ويسرد (روبرت هولز Robert Hollis) في رواية (الرئيس كات Captain Cat ١٩٦٠) كيف ان (هاري بيل Harry Bell) ، العسكري المستجد الشاب ، يتذكر معسكر التدريب القذر في (هارلنجفورد) . وصداقه هناك مع (بوون Boone) عضو عصاة بارع لكن يعوزة الانسجام والتكيف مع مجتمعه والذي كان جندياً مكلفاً ، وكيف ظهرت هذه الصداقة لأن (بوون) حبلَ صديقه . وبذلك تقتصر هذه الرواية اتقاد الشعور اللطفي اللاهاتف لشكوى عسكرية منحرفة : ان حبك لجلارك كحبك لنفسك ، شيء حس ، ما دام جلارك هذا ليس نعلًا ، سارقاً ، زاحفاً على الارداغ ، لاعقاً المخاط مثل - كوستر Coster - ،

لقد كَوَّنَ (هاري وبوون) جماعتهم المختارة بأسم (اندل Index) - وهي جماعة مستقلة ذات توجيه داخلي . ليدبوا العالم الغادر السادي لـ (تركي Turkey) الرقيب العسكري الذي امتاز بصرخته لكلمة (Sale) ، و (جويي Joley) الذي يركب على اكتاف (هورس جادوك Horse Chadwick) الموطية ، و (فريلي بالمر Freddie Palmer) ذي السرة الكبيرة كبر كوب اليضة ، والكلمكة الممحصّة غير المحلّة ، والاعمال الرتيبة الكااية من تلميع وصيغ وازم . وفي الحال يطبع هاري ، مثل رب دباب انتدائي ، لكنه لا يفقد ابدأ حبة الاخرين الغريزية التهمة معقل قذر . والى جانب كون رواية (الرئيس كات) ، مثيرة ومساخرة وخالية من المبالغة ، فهي ايضاً مضحكة بجنون يكفي (كما يقول هارلنجفورد) معه ان يصير وجه المرء شاحباً مثل رأس اللهانة المصلب بالاصفرار او ان تصيب بطن غمثال بالعص . وفي هذا المجال ، لا يعتمد الوصف الجلسل بدكاء لـ (كيث ووتر هاوس Keith Water

(House) عنها ، ليوم سبت في حيلة كاتب لدى مقاول شاب في رواية (بيلي لاير Billy Larr ١٩٥٩) . وكذلك رواية (يوم السردين Day of the Sardine ١٩٦١) لـ (سد جابلن Sed Chaplin) التي تتابع مهنة الشاب (ارثر هاجرستون Arthur Haggstron) بدءاً من اعمال تافهة الى اعمال عصايات ثانوية واخيراً الى مرحلة الضيق ففقدته فتاته . وتخلق هذه الروايات منطقاً لادعاء مستقى من ذلك الجانب الحياتي الذي يعتقد المُرَوِّون تربية صالحة بأنه جانب « قبيح » . فالروائي (فرانك نورمان Frank Norman) نفسه ، وقد سجن ست مرات ، دفع بهذه الموجه الى ابعاد حد تبلغه ، او بالاحرى ، انه اكتشف تطابقها مع طراز تعبيره الذاتي . ان مسيرة ذاتية مثل (تقف فوقى Stand on Me ١٩٥٩) ذات الصور التخطيطية الشبيهة بصور الرسام (رينيو Runyon) ، عن اللصوص والقوادين واليغايا والمخادعين والمواطنين ، تطالب الروائي الواسع الخيال بنقل مزيد من الجهود الشطة . ان اصباقة (نورمان) العربية للحكايات عن فترة شبابه في (سوهو) تعطي حقائق لكنها لا ترسم الاخلاقية ولا تقدم دفاعاً وهذا ايضاً هو ما لا يفعله (بريندان بيهان Brendan Behan) في روايته (ولد من بورستال Borsal Boy ١٩٥٨) : فهو مثله تماماً في طرحه المرتابة اللاهادفة الكريمة المصاغة بصيغ مهتمة بموضوعات داعة ويصقل مرفقه . وميها لا يمكن العثور قطعاً على فرص بديلة هدية عن الحياة في احياء الفقراء ، وفيها انغمس المجتمع تحت سيل من الكشف الذاتي المكثف : والغاية هي اظهار الاطلاع على معلومات صرية غير متاحة للغير .

ونشأت اشكال غطفة نوعاً ما للملهاة الصاخبة على ايدي (جون ري John Rae) الذي تبنى روايته (اولاد الكستر The Custard Boys ١٩٦٠^(١)) تدريجياً ويجهد عملاً مراهماً بلا مبرر يقوم به طلبة مدرسة ثانوية ، و (جودفري سميث Godfrey Smith) الذي تصيغ روايته (مهنة بيع الحب The Business of Loving) ذات طابع (فاجنري) تقريباً ، وهي تدور حول مجموعة من مراهمي (هامبشر

١ الكستر Custard مزيج عتي من الحليب والبيض يخبز أو يُطبخ أو يطلع (م ٢)

(Hampshire) ، و (جيرمي بروكس Jeremy Brooks) الذي تمالج روايته (جامبوت سمث Jampot Smith ١٩٥٩) المراهقين الويلزيين بنظرة أكثر نزاهة . وفي نهاية رواية (مهنة بيع الحب) يُقال لنا بأننا : « نعيش في عصر البطل التشويقي والفلسفة الايجابية . . . ولا يوجد سحر في هذا العالم سوى ما ندخله نحن عليه » . ولربما وردت هذه النظرة aperçu في رواية (طقوس في الظلام Ritual in the Dark ١٩٦٠) لـ (كولن ولسن Colin Wilson) التي يتخلل فيها شاب عقلاني معجب ببرنارد شو على دراجة ما بين المتحف البريطاني والغرف المتأجرة السيئة السمعة . وان (سورم Sorme) نصف بطل ، يصادق (اوستن نون Austine Nonne) وجمالياً لوطياً غنياً وقساً مشهوراً طريح فراش ، وهودية فاترة العاطفة ، هي خالة (نون) ، وكذلك ابنة اختها (وقد اغتصب كليهما) ، ووساماً مبهضاً للشعر مفتوناً بحب فتاة عمرها اثنتا عشرة سنة . و (نون) هو (جلاك الخليع) المشهور الآخر ، كما يوجد شخص مجنون في الثمانين من عمره ، خبير في هواية نزع الأحشاء . و (سورم) شخصية انانية شبيهة بشخصية (جينيت Janet) عند (فلوست) ، وهو دائب التحدث بأسهاب والتأمل بـ (نجنسكي Nijinsky) وساد (ساد Sade وشو Shaw) والمشاهير الآخرين ، وبكل هذا الخليط من : الرؤى والمال وعلم امراض النفس والجنسية الفكورية ، ثم ترفى به حماسة احترام الذات ، اما الى تطهير المعارضة الادبية (Parody) الذاتية او الى احترام ضعيف لما هو سائد . وكما وجد (جيد) ، فس المنحيل ، جمال المقامرات الصيبانية ، شيطانيه ، دون وجود طاقه من الذكاء أو التهكم .

ومن الروايات التشويحية الأكثر سحراً نوعاً ما هي : رواية (مجموعة أشياء A Number of Things ١٩٦٠) لـ (ألونر تريسي Honor Tracy) : وفي هذه المرة ، نجد كاتباً شاباً يتدافع مع حيوانات مبهرجة في منطقة الكاريبي . ودرجة أقل حيوية وأقل ذكاء بكثير تأتي رواية (شاب تحت الشمس A Young Man in the Sun ١٩٥٨) لـ (بيتر جريف Peter greave) التي تتابع خطى (جيم المحطوظ Lucky Jim) في الأماكن المعزلة المكتظة في (كلكتا) . أما رواية (هروب الى كامدن Flight into camden ١٩٦٠) لـ

(ديفيد ستوري David storey)، المحلدة تحديداً جيلاً لأصل المشتد، تصور أباً عاملاً في منجم وهو يربي ابنه وابنته على الفراغ اللاطبعي، فتؤدي هذه الفكرة بالولد الى أن يصير صاحب مهنة باوذاً جداً وان تمر البنت مع رجل ضئيل الشأن. وهله دراسة ساحرة عن حلجة الناس للتعلم بالأشياء أو أن يعملوا الآخرين موثوقاً بهم كالأشياء. ويعرف الجميع، اياه وأولاداً، ان هناك خطأ ما، أو شيئاً ما مفقوداً، والمأساة هي أن البدائل لا تريد من كونها بدائل. هنا، ولمرة واحدة تُبحث الموضوع الطبقية بعمق وبلا طيش اعلائي رخيص. انها الرواية مُشوّشة تشويشاً كثيفاً. هذا اذا ما قورنت بذلك السرد الاعتيادي لـ (توماس هند Thomas Hinde) في روايته (لمصلحة الشركة For the Good of the Company ١٩٦١) التي تقرب مثلاً على التحدي في شخصية شاب متعلق اجتماعياً، ينتمي الى شركة لنسبة كبيرة وينام مع ابنة مدير الشركة. . . والخ. ويجب أن تكون رواية (ديفيد ستوري) هي النار لمسار الرواية التشردية المتعلقة بالعزل الاجتماعي، هذا إذا لم ترق إلى الهزل الفارغ. وقد سبق لكاتبين لعلنا: (ايوس مردوك) و (ميرل سبارك) أن غاصتا إلى ما وراء الأشياء المباشرة والمعاصرة (دون إغفال للسلوك الاجتماعي الغريب) بينما جرب كاتبان آخران هما (آمس) و (وين) الرصانة الأخلاقية بلا مبهامة.

إن البطل التشردى الشاب يوطد نفسه على طلب الكمال غير الممكن نيله. ولحد الآن (وكانت شخصية - جولن قد ظهرت في سنة ١٩٥٠) غالباً ما تُعرض شخصية المشتد بما فيه الكفاية وهي لم تعثر على الكمال بعد سوله في: الحب، والسياسة والفلسفة والأعمال غير المبررة والمهنة والأسرة والضلال والإخلاص أو الاحترار ويكون الأمر كما لو أن هؤلاء الروائيين الشباب قد جمعوا ثقافة واسعة من مرحلتي المراهقة وبواكير الرجولة ليطل بمجتمع الرفاهية ويأمل المرء من أولئك المتعاطفين مع الرواية التشردية أن يخطوا الى أمام نحو مفهوم أقل صحباً عن فئهم: بعبارة أخرى، عليهم أن لا يفعلوا كما فعل (وو)، الذي وضع مؤشرات لمرحلة الشباب، وكما فعل (هكسلي) الذي هجر ميدان الرواية كلياً. وينبغي أن يكون هناك تطوراً نحو شيء (ديكنزي)، ومقعم بالحوية مثل رواية (الرفاق الطيريون

The Good Companions (١٩٢٩) لـ (جي . بي . برستلي J. B. Priestly) ولكن أقل عاطفية من تلك الاحتفالية الصاخبة المخمورة . وبالطبع ، ليس من المحتمل النموذج (برستلي) ذي النكهة الوطنية أن ينال القبول في الستينات : حيث أن الرواية الحديثة قد رسخت جذورها في انصلاحها الرومانسي . ويبدو أن كتاباً من أمثال (أنجز ولسن) و (إيرس مردوك) يواصلون العمل صوب أسلوب أدبي معقد ، كما لو أن أسلوب (والبول) في رواية (الكاتدرائية The Cathedral ١٩٢٢) كان يقوم بدراساته عن الحياة الإنكليزية تحت مظهر الأبدية (الدكرية) .

ولا عجب في هنا من الشعور بأنه يجب على كاتب الرواية التشريد الشاب أن يترجم إلى (ديكتر) : وإلى الخيال الذي يُعد بعد ذلك طاقة خلق حياتية . وينبغي أن يكون ذلك باقتضاء مثال (أنجز ولسن) و (جويس كيري) وأن يوضع الاحتقار في موقعه . لقد كانت الحالة الاحتقارية هي السبب في التقليل إلى حد التضاعة من قابليات (رور ماكولاي Rose Macaulay) ، وهي التي تخلق الاحباط فينا عند (وو) وهي التي تفصلنا عن (هكسلي) في بواكيره . في الوقت الراهن توجد طائفة من المعجيين بالكتابات الأدبية والأسلوبين ، أما مؤيدو الاداء البارع التسم بالثقة بالنفس فهم محرومون من النعم المسبغة على الآخرين . لقد استطاع (دارل) حقاً الإقحام ، غير أن الشلب بصراحتهم غير المكبحة ، رثوا له استخدامه للمحسنات البديعية ، مستغفلين غرضه . ويعترف (دارل) بأن الرواية تليفق ، وهي تبدأ التليفق بتضخيمها الحياة . ومن الناحية الأخرى ، فإن كتابات (امس) و (وين) تؤثر الفعالية على الأناقة ، كما لو أنها يفكران تقريباً بأن الرواية غير المخطط لها أقل اصطناعاً من تلك المصممة تصحياً معمارياً شديد البراعة ذا زخرفة ثرية صارخة . فيصبح غرضهم الوثائقي مملاً وزائماً مقابل زيف معترف به .

ومن إحدى الطرق للتعويض عن الأسلوب والخيال هي كتابة الرواية ذات المعرفة التخصصية . وهذا لا يقلل من شأن رواية كهذه ، لكن يجب ملاحظة ما تستلزم به : فهي وإن تكن مكتوبة بصورة جيدة ، ويخيل قادر على جعل الوثائقية

فيها تعكس ما وراء حدودها، فإنها أيضاً يمكن أن تكون باردة لأنها جنس محيل .
وتعد رواية (هذه الحياة اهزلة This Sporting Life ١٩٦٠) لـ (ديفيد ستوري) من
أجود روايات هذا النوع، وهي تحكي عن (آرثر ماكس Arthur Machin)، وهو بطل
رابطة لعبة (الرجبي)، وهو متبه لكنه بطيء، وأثناء احتفالات الإنهاج للبطولة
النهائية يتحرك بشاغل في لعبه، بحثاً منه عن يقينه للبراعة الفائقة الحمقاء، وإدراكاً
متنامياً منه إلى أن كل شيء - المهارة والشهرة والشهرة وحتى الرقة - يتضاءل وهو في
أوج ازدهاره. فلم يعد يتم بالبحث والتعلم. وإن بعض الأحاديث المتكلفة مع
نفسه مثل (ولكن... إلى متى تستطيع أن تحب على الأرض) والوصف الطويل
لعلاقته المثيرة للألم مع صاحبة المنزل الأرملة، مثيرة ومنطقية. ويأتي وصفه، للروح
الشمسي لمدينة شمالية مكتبة، والبخار المتسرب من غرفة حمام زريبة الأبقار،
والوحشية الشهيرة، والوسائل الخفية المختلطة المتعلقة بالأحور والمنتجين
والعقيلين، نابضاً بالحياة. أما رواية (درف القصص Story board ١٩٦٠) لـ (جون
باون John Bowen) فأكثرت وثائقه، وهي تركز بقوة على البراعة في الحداد للنساج
الذين يعملون على بيع الصابون، وهي تذكر المرء بأن لـ (باون) ميولاً قوية (وقابلية
ملحوظة) نحو الأسطورة والقصة الخرافية. ووضع مقنع ودو قيمة كبيرة من حيث
المعلومات، لكنه أقرب ما يكون جداً في التقريرية، وكان (باون) كان يقيد نفسه
ويكبحها في كل كلمة والأشخاص باهتون قليلاً كما يميلون أن يكونوا كذلك في
معظم الروايات الوثائقية. وتشمل الاستثناءات رواية (جونسر Jonser ١٩٦١) لـ
(نويل وودن Noel Wodden)، وهي قصة ذات حيوية وذكية عن عمتين لركوب الخيل
في جمعية الصيد الوطنية (وهي أقل زخرفة مما عند غرانك هاريس -)، ورواية (بنات
ملبري Daughters of Mulberry ١٩٦١) لـ (روجر لونغريج Roger Longrigg) وهي
أكثر هزلاً وذات نكهة قوية (وإن روايته المستنسخة الموسومة - ضجيج دورية عالية
High- Pitched Buzz ١٩٥٩ - أكثر هشاشة من رواية - باون -) ورواية (الأولاد
المحطمون The Ruined Boys ١٩٥٩) و (ملهاة الأب The Father's Comedy ١٩٦١) لـ (روي فلر Roy Fuller) وهما تعالجان موضوعي: المدرسة الخاصة

والأحكام العرفية على التوالي، ثم يتبع الرواية التي تبعت (ميكاميلي الجديد The New Machiavelli) لـ (ويلز Wells) بصورة أكثر صخباً، روايتا (لا حب لجوني No Love for Johnny ١٩٥٩) لـ (ولفريد فينبره Wilfrid Fienbergho) و (القس The minister ١٩٦١) لـ (موريس ايدلمان Maurice Edelman)، وهما روايتان عن الإندفاعات المتضادة الإتجاه ما بين الحياة الخصوصية والشؤون العامة. وان روايات كهله، مثل روايات الترجلات الداتية المشوهة عن الحياة في (سوهو Soho) لـ (فرانك نورمان Frank Norman)، والتصوير الثابت للأقوياء عند (سن)، انما يرصني في القارئ الرعبة البديلة للسباحة داخل الوطن. لقد جمعت الحقائق عن المجتمع بكل صبر، لكن يوجد تسليح سبب عدم ترابطها ولا ريب، ان هذه مرحلة أولية وبل العودة، عودة بعض الروائيين الشباب على الأقل، ليقودوا عمليات سبر أعوار الضمير الانساني. وهذا أشبه ما يكون باستطلاعهم الوصول إلى (تولستوي) قبل تجريبيهم لـ (دوستوفسكي).

- ٧ -

واختتم هذا الجزء عن الرواية الإنكليزية بنظرة موجزة إلى الرواية غير الخليدية وسيكون الكثير جداً مما يتبع من باب التفضيل الشخصي. ولي أمل أن يحيل ذلك القارئ إلى رواية لوروايتين مجزيتين وإن يذكره كيف أن من الصير على الرواية التجريبية أن نكافح من أجل كسب جمهور في بريطانيا المعاصرة.

كان يمتلك (فيليب تومبي Philip Toynbee ١٩١٦ -) الشجاعة دائماً لدواقفه التي لا تقاوم، وكان مدفعراً في العادة صوب الشعر، أو على الأقل صوب الحوانب الشعرية. وليس من المدهش، بعد محاولتين تجريبيتين في البناء والأسلوب في روايتي (شيء مع السيدة كودمان Tea with Mrs Good man ١٩٤٧) و (الحديقة نحو البحر Pantaloone or The Garden to the Sea ١٩٥٤) ان نجده ينشر (مهرج أو وداع Valedaction ١٩٦١) وهي الجزء الأول من مسلسل رواية تشردية. والفرق هو أن

(مهرج) مكتوبة شمرأ، مع قطع ثرية مكتوبة اتفافاً وهي ملحمة في جزء منها، ومنهاوية في جزء آخر، وهي تدور حول (دك أبرفل Deck Aberville)، وهو الخلف الوحيد المعجوز لعائلة ذات القاب، وهو يستعيد ذكريات طفولته وشخصياته المختلفة لا سيما استعادة تلك اللحظات العاطفية الى حد الافراط التي امدته بأسباب القوة والحياة. وللمرة الثانية يجب أن نذكر أنفسنا بأن الفن، حيث أن الحياة متغيرة الخواص والعناصر، مضطر، إما أن يكون أو أن لا يكون، من البوعية دائها. ورواية (تويبي) للزيجة العاصر تشترك بشيء ما مع رواية (جوليان ميرفيلد Julian Fairfield 1961) لـ (اي. أو. جاتر A. O. Chater) وهي الرواية التي يصور فيها ما يقال في ردات الفعل التي تنتجها الكلمات من بعض الوجود تحوّل رواية (جاتر) طريقة (ناتالي ساروت)، التي تركيب الكلام اللامنتوق مع جميع ما فيه من بدائية، مع الكلمات المنطوقة وبالطبع ان استكشافات كهذه تؤدي الى الارتباك، وعدم الدقة، والعجز في الفصل (هل هي كتابة سمجة ام أسوأ عينة معقنة بمهارة لمعركة سابقة أو لاستجابة ابية؟) والأسلوبية الطائفة وتؤدي هذه الاستكشافات أيضاً، في رواية جاتر، الى التركيز على الحوادث العرصة الى اغفال الساء الكلي. . . وهذه غلطة وقع فيها بروس والتي تجسدها (باتريك لي فرمور Patrick Leigh Fermor) في روايته (عارفو كمان القديس حاك The Violins of St Jacques 1954)، المبينة حوادثها على حادث التحريب البركاني في سنة 1902 الذي وقع في مدينة (القديس بيير St Pierre)، عاصمة (مارتينيك) وليست المسألة هنا ان (لي فرمور)، يرجع، مشرء المشرق المنسم بالانافة اللفوية، الى العادات الكريولية⁽¹⁾ لسمير عام مصت تقريباً، (والتي يجب أن نأخذها من غير تحقيق)، لكن، بأنه يبي قصة رمزية لا توجد فيها أهمية للأشخاص تقريباً فهم يوجدون فقط لكي تستهلكهم الكارثة الطبيعية. ان روعة كرة (الكونت ميريتان Conte de Meritau) هي أنها تظلل الناس القريين منها، تماماً مثلها يظلل البركان كل شيء. فالأشكال المخروطية العالية للفيط

١ - كريولي Creole. هو علاته ماكريولي. لو بدتهم وهم موافق جرائر الهند العربية أو ليريكا اللاتينية التحسين من أصل لوروي أو من أصل أصلي بخاصة (أ هـ م ع)

اللفوف العلجي اللون تحاكي شكل كلوة البركان وتمثله قبل وقوعه ، ان عملية هذه الموضوع تستلزم قدرأ من الطابع الشخصي على الأسلوب لكي تحول دون تساؤلنا فيما اذا كانت القصة الخرافية امتداداً معروفاً للمواقع أم لا^(١) . ان الوسط الأدبي الانكليزي بحاجة الى روائي يجعل أسلوبهم المستحيل مستاعاً ، اذ يوجد مجال لأمثال (جونا بارنس Diana Barnes) أو (ترومان كابوت Truman Capote) . وهذا لا يعني الاقتراح بأن الرواية هي النمط الأدبي الصحيح الذي تستخدم فيه الكلمات بحكم ميزاتها الخاصة ، كلا ، ليس الأمر كذلك . لكن لا يوجد مسبب إطلاقاً ، لماذا لا تعرض الرواية ، التي تخلق تأثيراتها عن طريق تجميع العناصر ، نوعاً من التأثيرات بدءاً من (فولستاف) بأسلوبه المتين المجهول ، إلى المنطق المتبر المبالغ به الذي يعبر به (وليم كولدنج William Golding) في (السقوط الطليق) عن اهتمامه (مثل بروسارد عند داول) بعالم ليس فيه من الخنا ما فيه الكفاية لقد ولزى عدد ضئيل من الأسلوبيين المحدثين الروائي (چامپان مورمر Chapman Mortimer) في روايته (غرلية قصيرة Madrugal ١٩٦٠) ذات النثر الحاد والمقتصد والواسع الخيال . ولقد ربط عدد ضئيل من كتاب الخرافة المحدثين الاستعارة بالتقريرية ببراعة ، مثلاً فعل (جون باون) في رواية (بعد المطر After the Rain ١٩٥٨) : فالطفل يلتقي بشخص يستزل المطر اصطناعياً ، فيبعه الى خارج (تبكاس) ، وبعد فترة قصيرة يجد البطل نفسه مشكماً على امتداد (شارع الملك) ، وفي النهاية يعاشر فتاة يجدها على ظهر عوامة خشبية بادحة ، كانت قد أرسيت في الأصل لعرض الدعاية لنوع من الطعام المرخص له . وبمقارنة هذه الرواية برواية (شيخ Old Man) لـ (فوكس) ذات الروح الرؤيوية الزائدة ، تكون هذه الرواية مثل الحياة الواقعية ، وأكثر شهراً (بالحياة الواقعية) التي تتطلب وجودها في رواية . ويبدو أن كل شيء في متناول (داون) . الرعة في الرمر ، والتقدير المتمسك للعالم اليومي ، والذكاء الحاد مثل حد المسح .

١ - انظر أيضاً (خذ ثلاث تسميات Take Three Tenses ١٩٤٨) لـ (رومر كودن Rumer Godden)

والألمانية الشعبية وللصم The Ballad and The Source ١٩٤٥) لـ (دوراموند ليهمان Rosamond Lehman)

(Lehman)

رواية (تحت البركان Under the Volcano ١٩٤٧) لـ (مالكولم لوري Malcolm Lowry) قصة عامرة عن رجل انكليزي يجتد في طلب الحرب من المدينة لتكنولوجيا بذهابه الى مكسيكو (وفيها ظلال من لورنس) ، ما تزال تقف هذه الرواية كواحدة من اجمع الروايات الرمزية لهذا العصر ولا يستطيع بطل (لوري) المذنب ان يستيع زوجته ولا عصره العولادي ، وتسرد الرواية سرد زمني متسلسل عبر ولكن بصورة رائعة دافئة التخير ، كاموس يومه الاخير . وتقوم روايته الاولى (اللارورد Ultramarine ١٩٣٣) على اساس معماراته كمالج ، اعتيادي في مدينة وقد قام برحلة الى الشرق الاقصى في السابعة عشر من عمره ، حيث قد صار الان مدمنًا مفرطًا . ويقي ان ملاحظ ميا اذا استضيف الاشياء المحبوة من مخطوطات (لوري) المكتشفة في كوخ شخص يمتلك ارضاً على جزيرة تقع على مبعده (من فانكوفر) ، شيئاً الى شهرته . ان رواية (نترات الفضة المصهورة Lunar Caustic) تجري احداثها في جبال الطب النفسي لستشلي (بيلفو) في بيوروك ، وان الرواية الاخرى هي (المركب تشرين الاول للصور الى حابريولا October Ferry to Gabrola) عن شخصية ذات غمط كاموي - سبه الى كامو - تقاسي سبب تأثيره على احد الاشخاص بأن يقتل نفسه ، وهاتان الروايتان تؤكدان الطراز الثاني الذي يستحقه . اما مجموعته القصصية الموسومة - (يا رب اسمع من سكان سكتك في السماء Hear Us O Lord From Heaven thy Dwelling Place ١٩٦١) ، فانها على الاعلى شذوات من السيرة الذاتية وتصف احدي القصص ، وهي الاطول ، باملوب تداعي الوعي (مع سرد ثانوي جار على الهامش) رحلة شاحته بحرية خلال قناة (نيا) ونعالج القصص الاخرى موضوعات الكتاب المضربين والموقع السكني الكندي الذي استقر فيه (لوري ١٩٠٩ - ١٩٥٧) في النهاية . ولربما لا تروق طريقتة المحمومة القانطة الى كل شخص ، لكن لديه قدرة مذهبة في ربط الخصب انشط بالبناء المتماوق .

ان عدداً قليلاً من الكتاب الشباب ، مع انهم معاقون بأذواق التقاد والقراء الانكليز غير المحبة للمعاصرة ومعاقون ايضاً بالطراز الشائع الداعي الى روايات

جيدة ومتناسكة ومعقولة ، قد نجحوا ، على أية حال ، بتقديم نظرات دقيقة تقريباً بطرق ملتوية ومع ما يبدو على مظهرهم الخارجي من انسحاب تأثير محتويات الروافد الخارجي على مؤلفات (كومتون مكترى) و (لويس برومفيلد) و (ايرك لنكلاتر) فهم يصفون شيئاً فلسفياً ومن أجود أولئك الكتاب هو (روبرت شو Robert Shaw) تلميذ (جرين) الذي تحول ، بعد روايته الأولى الواسعة الخيال بدكاء من ناحية والرمزية من ناحية أخرى والموسومة بـ (مكان الاختباء The Hiding Place ١٩٥٩) ، الى عمل ادبي دوستوفسكي الروح تقريباً ، في رواية (الطبيب الشمسي The Sun Doctor ١٩٦١) . وفيها يعود الطبيب (بسجامين هاليدي Benjamin Hilday) ، بلقب فارس ، من مستشفى جنوب افريقي كان قد مكث فيه خمسة وعشرين عاماً . وهذه هي حالة انسان في ضياع تقريباً ، حيث تسكن رأسه ذكري محبطة عن تحبط شخصي . وفي النهاية يمرر حالة من التوافق . وإن استكشاف (شو) لتقدم الطبيب الروحي مثير وضخم . وهذه علامة لعمل مؤثر يقوم به كاتب يستطيع ان يكون عاطفياً ومسروراً وسابراً الاعوار بلا اعمار في اسلوب التهكم الذاتي الشائع جداً عند الروائي الانكليزي . ان مفهوم (شو) للعلة عميق عمق مفهوم (بيكيت) لها ، وهو يبلغ هدفه الى هذا المفهوم بتفليف شخصياته باللون وبالسبج الاجتماعي ، بينما يزيح (بيكيت) ذلك عنها

- ٣ -

بعد ذلك كله ، لقد شغيت الرواية الانكليزية من حالة التغير المتواصل ، وإن (لورنس دارل) هو الوحيد الذي يقيد من هذه الحالة . فالبناء ، غير متماسك عند (ماول) ، وراسخاً عند (سنو) ، واعتباطياً عند (كيري) ، قد أعد الى مكانته ليعين القارئ في متابعتها الاحداث وليعبر الروائي في خلق التصالح الموحية . وكان من المنحتم على الروائي الانكليزي ، المهتم اهتماماً مقلقاً باللهة الطقية ، ان يدفع برواية السلوك صوب عالم (الفانتازيا) الذي يستطيع عن سبيله ان يجول وعيه الذاتي على صورة رسوم (كلويكاتيرية) وإن يعبر عن اللاوعي الذاتي عن سبيل

التنقيب عن المعلومات في حقول الأطفال . مع ذلك ، فالشخص الواعي طبقياً من اية طبقة ، كان ينظر الى الناس لا على انهم افراد بل ممثلون لطبقات ، وان استجابته للافراد من خارج طبقة خالية من الانسجام ، وقد افسدها الخنزير والازدراء . وعليه ، من السهل تحويل الأشخاص الذي هم من غير طبقة المرء الخاصة الى مادة للهزل ، حيث ان انشغال الذهن الطبقي يسهل مثل ذلك الامر ، وان انكسروا لضعف العدد الكبير من كتاب روايات التسلية المحترفين ممن احتسوا بتجسيد شخصيات عطفية غمطية . وذلك يدق بمبالغات (فيكنر) الى المحاكيات التهكمية الساخرة لـ (وو) : حيث يستثير الوعي الذاتي المكسوت صوراً (كاريكاتيرية) تعويضية . فموضوعية الكشف الطبقي تقر وحشية مفهومه ضمناً في الهزلية الساخرة ، وان الشخصية الروائية الخاصة مختلطة بالنسيج الطبقي . ولدى الاشخاص الراسخين والمتسلقين اراء واضحة حول السلوكية ، وان ما يلتزم به اعضاء من طبقة بعينها من مصالح مشتركة ، انما يلتزمون بها بتماسك طفوسي ، وذلك كما سردت عليها هذا روايه الممثل الحربي المسماة (الفجر في يوم السبت Daylight on Saturday ١٩٤٣) لـ (جي . بي . بوستي) قبل (سلتر) بـ مدة طويلة ، وكذلك روايته الاكثر بضجاً للمسماة (احتفال في هاربرج Festival at Forbridge ١٩٥١) والتي تعكس هذا بغرارة تفوق اية رواية هزلية (باتورامية) منذ رواية (اوراق بكوك Pickwick) .

وهناك تسؤل قليل عن تفوق كتاب البيئة الانسانيين عديداً ، من (منو) و (سالكن) الى (ناول) و (نيفل شوت Nevil Shute) ، على الروائيين المتأففين . فالانكليز الراسخون اجتماعياً لا يعاؤون بالمثاقفة الصرفة : فلا شيء يجمعهم من التماسيل الكونية عند (كامو) و (مالرو) و (برناتوس) عوضاً عن ذلك ، يستخدم ذو العقول التحريضية المجتمع والسلوك لاعادة تأكيد فوائهم عند معابلتهم (الفاتازيا) . لا بل انهم يعيدون ايضاً تأكيد فوائهم عن سبيل اللغة الواضحة ، وكان فيهم رية بأن اللغة المتسمة بالاداء البارع متذوب كل شيء في الضائية الشخصية كره اخرى . على سبيل المثال ، يجري (أجس ولسن) احداث

روايته (المسود في حديقة الحيوان) في السبعينات ، في حديقة الحيوان في لندن
وفيها ترصد زواقة مريضة حطمتها رعدة عميقة ، فيتناقص اذابو حديقة الحيوان في امر
نقل الحيوانات الى ارض خاصة بالطرائد .

لكن الحرب تنشب وتُحلت انكلترا وهذه الرواية علامة حداثاً وملتهبه
واصل المقاطع فيها هي مشاحات الاداريين ، التي يُسمع فيها صوت (الكولوبيل
برجي Colosel Bagey) الواقع جداً حتى في وسط رعدة قطبشمالية متراصة . وبكل
وضوح يندفع الكتاب في مقالاته : متوغلاً في الاشياء الاستثنائية ومستعداً عن
الاماس التسم بالصفات الشخصية المميزة والرفقة .

وفي الغالب ، يكون حتى الشيء الطولي الانكليزي عرصة للتهكم .
وعليه ، عندما يقل روائي مثل (ستو) ويقول بأنه جاد بغير تهكمية ، يلقي ترحيباً
كأحدى العجائب . لقد وجد عدد غفير من الروائيين الانكليز مبررات لسكاتهم
الخاصة : وعلى سبيل المثال ، يقول (انتوني ناول) عن شخصياته ، يؤدي
المشاركون ابوارهم من دون اعتار لا الى ملأمة المشهد ولا الى الكلمات التي ينطق
بها بقية شخصيات الرواية . وتكون النتيجة ميلاً عاماً لحر الاشياء الى مستوى الهزلية
الساحرة ، حينما تكون الموضوع حادة بما فيه من الكفاية . وما دام الروائي
الانكليزي يبقى حبيس عاطفته نحو ممارسة المحاكاة الذاتية التهكمية المتقصصة قدر
الاشياء عبر اللغات الطبقية المختلفة ، فسوق تدور الرواية الانكليزية ضيقة وثافية
ودات احتفالية قبلية . وفي هذه النقطة بالذات تختلف الرواية الانكليزية عن نظيرتها
الامريكية ، التي غالباً ما يُفترض انقلد الشعور والتخطيط الهائل فيها كلف بحد
داته ، وعن نظيرتها الفرنسية ، التي أبرزت حصانصها (جيرمين بري Germaine
Bréc) من خلال مثال (بروس)

(انا نستطيع ان نغمر في اعمال بروس اعرائين عظيمين للرواية المعاصرة
ها ؛ حذف الحكاية من الرواية لمصلحة الميتمزيقية وجعلها مقالة عن الميتمزيقية
دالة على اشياء مدركة بالحواس ، وعرض عالم معلق وتلفاتي وذاتي للدرجة لم يعد

يعرف القارئ كيف يتفرق السود اليه^(١) . ومع قليل من التعيرات ، نستطيع ان نكتشف بان الرواية الانكليزية حديثة مثلها في هذا المعنى بالذات ، لكنها ايضا متميزة عنها طبقاً لحقائقها الخاصة بها . وهي تحدد المتأثير بيقية لمصلحة القصة (اي النسبية في الاعداد بالمرح) وهكذا تبذل مقالات ذات مغالاة ملموسة والتي تشير الى « عالم متعلق تلقائي » ليس بإمكان الكثيرين من اختراقه مثلما هو حال عالم (بروست) .

ويبدو حالياً ، ان (ولسن) و (سنو) و (هارلي) و (أمس) على سبيل الذكر لا المحصر ، يؤشرون علامة في هذه المرحلة الرمزية . وهم يكررون أنفسهم . وعلى وجه من الوجوه ، ربما تكون فكرة طيبة بالنسبة للروائيين الاكثر شأباً ان هم قرأوا ثانياً (ريبكا ويست Rebecca West) لما لها من براعة في معالجة الاشخاص غير الاعتياديين ولا شعاع اللياقة والتكليف الساطعين جلياً في روايتها : (القصة المفكرة The Fountain Over Flows ١٩٣٦) و (السافورة تفيض The Thinking Reed ١٩٥٧) . وان هم قرأوا (برستلي) في روايته (يوم مشرق Bright Day ١٩٤٦) لما فيها من معالجة مخفية وبلاغة لتاريخ عائلة بالمقابلة مع منظور اجتماعي متغير . او ان هم قرأوا أحسن روايات (باميللا هانسفورد جونز) وهي (الطريق الحجري المشجر The Phytstones ١٩٤٧) و (اللامتقنون The Last Resort ١٩٥٦) ، لما فيهن من الطبيعية الخالصة طوال تعقيدات تحليل الشخصية ومن للعيد ان هم قرأوا بعضاً من روايات (روز ماكولي Rose Macaulay) اللادعة مثل (ولا فطنة رجل And No Man's wit ١٩٤٠) و (الخريف Potterism ١٩٢٠) ، حيث لا يكفي الاستمتاع فقط بالمرح والاعراف التضحكية ان (آل سلينو) يريد عمقاً في روايته (مفتاح للباب A key To the Door ١٩٦١) وذلك ، حسب مقالة كتبها في (التايمز) ، لقرائه حتى لكتب (شولوم اليكم Sholom Aleichem) . من ناحية ثانية ، فقد سار (وليم كولدريج) في سبيل تنأى به عن (اورون) صوب وصف (ارثر كوستلر

١- Germaine Brée, *Le Temps perdu au temps retrouvé* (1950). P. 268 (my translation).

Arthur Koestler) الدقيق لوجه الشر الاجتماعي والسياسي وصوب تكثيف دقيق . اما (جيمز هاملي James Hanley) ، الدائب العمل بلا طين كثير ، فهو (كونرادى - كاموي Conard-Camus) على الطراز الانكليزي والذي ستحق مريداً من الاهتمام ، لا سيما في روايته (لبناين Levine ١٩٥٦) ، حيث نأى بعيداً عن رواياته المتعلقة بطقته العمدلة ومهما : (الارواح المستتمة The Huns ١٩٣٥) و (الرحلة السرية The Secret Journey ١٩٣٦) الكثير ، على اية حال ، سيفعل مثابمو (جيليان فريممانز Gillian Freemans) و (سلتون) خيراً بدراستهما . وبعد حالياً (فرانسيس كنج Francis King) ، الكاشف بحق وهدوء عن اسرار الارواح عبر الحالبة للانباء ، روائياً ذا اسجاز مؤثر ولو ان طريقته ربما كانت باردة بشكل ثابت ، وتكون روايته (الأرملة The Widow ١٩٥٧) واحدة من اقل رواياته توتراً ، ومن الممكن انما من أكثرها اثارة ، بينما تعطينا رواية (البيت غير الجاهز The Custom House ١٩٦٦) الانطباع عنه بأنه معرط في الوصف ومعرط في التوسع اكثر من المؤلف . . وهذا عمل مازر المثال ، هذا اذا اخذنا منظر الاعتبار موضوع الحب والجن في اليابان الحديثة ، ولعله كان قد تعمق في ذلك اكثر من المطلوب وهكذا الفهد الطاقة المؤثرة للموسط الياباني . وليس الشيء الأكثر شيوعاً هو الأحس دائماً ، لكنه في العادة ، هو الصفة المميزة للامة ، وهذا يعني ، انه واع اجتماعياً الى حد (الفانتازيا) ، وهالك روائيون انكليز يتصفون بصفت مشتركة ، لنقل مع (كامو) او (فوكتر) ، مع (كافكا) او (سلون) ، اكثر مما يتصفون بهذه الصفات مع روائيين من بين ابله وطنهم ومن بين هؤلاء : (انتوني بوجس Anthony Bugeas) و (ركنس ولرنر Rex Warner) و (جي . بي . دولبيجي J.P.Donleavy) و (بي . اج . نوباي B.H.Newby) و (رينر هينسول Rayner Heppenstall) و (كونستانتين فترجبون Constantine Fitzgibbon) و (جابريل فيلدبج Gabriel Fielding) و (ديميد هيرز David Hughes) و (وليم سانوم William Sansom) و (بول سكوت Paul Scott) و (اندرو سكلير Andrew Sinclair) حيث يؤكد حضورهم على حقبة من الزمن تمسك فيها الرواية التشريدية

الطغية برمام الشبطرة على الجوانب الشعرية والذاتية واللياقية

لقد وفرت فترة الخمسينات روايات تنزع الى عدم الاهتمام بالاناقة اللغوية والى عدم الاهتمام بدرجة السرد والى عدم الاهتمام بالاناسم بالامية ، وقد مزجت خطأ من المنهجية مع الروح التهيجية . وكان من الصير ، معدة موزارت القدر ، لـ (أمس) ، ان توقع للفن بان يتخذ روح الروائي والبطل ، لكن المال واحترام الآخرين أدى الى ذلك . ومثلت انكلترا ، بلد الاستعلاء الاجتماعي ، روايتها من أمثال (بلول) التواقين الى الماضي ، ومن أمثال (ستو) الجاهلين ، ومن أمثال (كرومبتون برنت) و (داول) الخمردين ببراعة ، لكنها تمتلك ، بأستثناء (جرين) و (كولديج) ، عدداً قليلاً من الروائيين ممن لديهم رؤية عميقة وقوية للحياة . ويكون انطباع المرء الثابت عنها بكونها : ثقافة وفقر دم وابتدال وتكات حانات ويمزح في دكان حلواني وإقداح بيرة غير حادة ونثر غير ممتنع . لكن طلب المزيد من هذا العديد القليل المستثنى عن هذه المادة البليدة الحس ، اغما يعني الطلب بأن يصح الانكليزية مختلفة وان يربوا انفسهم على نشاط وعاطفة وجنون من كانوا خارجين عليهم أمثال - شكسبير وهاردي ولورنس - بدل الابقاء على ذواتهم كما هي عليه من خبيث ذاتي دقيق ومملوف .

القسم الثاني

فرنسا

(نوجد اليوم في اقطار عديدة ، لاسيا في فرنسا ، مؤامرة صمت .
وتتأب الكتاب دائماً وحزات الضمير هيا يتعلق بالوسائل او العايات
والتي تكون نتيجتها هي اننا نكبح دائماً شيئاً ما)

جان بول صانوتر

كل من يجادل حداً معقولاً بخصوص سقوط الرواية العرسية الحديثة
 صالحة للتجريد ، يجب أن يحاول تقديم إيضاح عن إعمال (أناتول فرانس
 Anatole France ١٨٤٤ - ١٩٢٤) لقد حاول هذا الساحر الطريف
 والمنظر الفلسفي ، بقليل من الجدّة والتمدد ، أن يمثل دور (فولتير Voltaire)
 عصره ، ذلك العصر الذي فصل الطبعة والأشياء الدخيلة العربية ومن
 الصعب القول بأن اصراره على خلق طريقته الخاصة به كان تعويضاً مناسباً
 للتوهج الكامل لأثر (فولتير) . ويبدو (فرانس) ، في أسوأ حالاته ، عند
 تصميم الحكايات وتحديد مواضع الأحداث ، أما في أحسن حالاته ،
 فإنه أستاذ في الطرافة الخفيفة التي يبدو أنها لا تؤمن بأي شيء . ان رواية
 (جريمة سلفستر بونارد Le Crime de Sylvestre Bonnard ١٨٨١) ، وهي
 الكتاب الأول الذي أكبه أهمية ، عرضت نوعاً من التهكم الموسع
 الاطلاع والتخمين والذي عاد للظهور في التعامل ما بين الأشياء العدسية
 والأشياء البدنية في رواية (تانيس Thais ١٨٩٠) و (مطعم شواء الملكة بيدوكيه
 La rôtisserie de la Reine Pédauque ١٨٩٣) ، وهي رواية مفككة عن قس
 صريح في القرن الثامن عشر ، اسمه (جيروم كوينارد Jérôme Cugnard)
 وفي هذه الفترة ، كان (فرانس) يحاول التوفيق بين طموحاته الثقافية العالية وبين
 عقله المشحون بأشياء غير منتظمة من الصعب التعامل معها ، فلا عجب أن صار
 نوعاً من أنواع المفكرين اليبقوريين . لقد شئت ذمه هنا وهناك . كيميائية في

تحويل الأشياء الرخيصة الى أشياء نفيسة ، والللا اكليروسية والمناطق الفجة والتشاؤمية التهكمية . لقد افسحت رواياته الأربع تحت عنوان (التاريخ المعاصر ١٨٩٦ L'Histoire contemporaine - ١٩٠١) المجال لاهتماماته وهواجسه ووفرت مادة كلامية على لسان شخص الاستاذ (برجرى Bergeret) . وقد ساعده التمهيع الموسع في المجتمع الاقليمي بال ينبذ روح المرح عن أسلوبه ، حيث ان اعمالاً تالية له امثال رواية (حياة جان دارك Vie de Jeanne d'Arc ١٩٠٨) المشوهة للسمعة ، و (جزيرة الطاريق L'Île des pingouins ١٩٠٨) و (ثورة الملائكة La Révolte des anges ١٩١٤) وهما سلخرتان عن دوران تلك مراكز القوى ، قد اظهرته لنا اكثر انبهاراً واكثر انضباطاً . وان الملمه الرائع بالتاريخ اكسب معقداته السياسية لزوراً ، فكانت رواية (الأله غنلك شهوة Les Dieux ont soif ١٩١٢) وصفاً دقيقاً ملوناً للثورة الفرنسية . مع ذلك ، ورغم لرائه واحترامه للأشياء العقلانية ، لم يكن لديه شيئاً متساوفاً بما يقول . وهو يظل عباً للفنون حباً ذهنياً ، واكثر ما يكون سعيه بتجريداته ولو انه شديد التوق الى الحقائق فلاستاذ (برجرى) يوجه اغلب خطابات الحاشدة بالملاحظات الومضة الى كله ، وفي رواية (ثورة الملائكة) تحول الملائكة الى رجال واسعي الخبرة بالحياة . ويكفي القول عن هذا الرجل الذي تنفس طريقه بأشكال ذهنية لاحصر لها بأنه خلق ثراً دا ابجاز نقي ، فعبوته (ويصدد ضحكته المليحة الخاصة التي عصر عليها آله الريف عتقود عسه قرمري - Et sur son beau rirc un faune presse une grappe de raisin vermeil) ما كان لأحد سوى (كامو) و (كوليت) ان يأتي بظير لها وتظهره قصصه الخرافية الانيقة في احسن حالاته وهي تقتل مظهره (عمودحياً للفكر الفرنسي . هذا المظهر الذي يسود ، في اعمال كامو وصالرو وسارتر ، على جميع المظاهر الأخرى .

ويبقى قليل مما هو فحم ، حياً في رواية القرن العشرين . ولم تستعد الرواية الشموعة والتأمل المبهم لـ (هابسمان Huysmans ١٨٤٨ - ١٩٠٧) وقتلك الاعمال الاول لـ (موريس بارى Maurice Barrès ١٨٦٢ - ١٩٢٣) عناصر مشتركة مع

روائي (هايمان) وهما : (الكاتدرائية Cathédrale ١٨٩٨) و (عضو
 الرهبانية Oblat ١٩٠٣) ، لكن بعد اكمال صرحه الاصلاحى في رواية (عبادة الأنا
 Le Culte du Moi ١٨٨٨ - ١٨٩١) غير (يسارى) المنحى واصدر ثلثية بعنوان
 (قصة النشاط الوطني Le Roman de L'énergie nationale ١٨٩٧ - ١٩٠٢) وهي
 نظرة عامة في السياسة للمباشرة . واصلت اهتماماته اجتماعية وقومية واقليلية
 ففي الرواية الاولى من هذه الثلاثية المسماة (المستأصلون Les Déracinés) ، يرينا
 شاباً من (اللورين) يحاولون ترسيخ اقدامهم في مارس لكنهم يفشلون . ومن
 اجدود رواياته ، من حيث العمق والعاطفة السامية ، هي (مثل للمهم La Colfine
 inspirée ١٩١٣) التي يعطى فيها ارتباطه المخلص بأقليله القومي (اللورين)
 بأقصى تعبير متفوق له . بعد الروح الفردية والاقليلية فإن الروح القومية تكون كلاً
 ثامناً لمدينة جديرة بالتقدير . ففي رواية (شخصياتهم البارزة Leurs Figères ١٩٠٢)
 يسحر النطل من زملائه المنفوسين ، وتحاول رواياته (لمصلحة أسره اليمانة
 Auservise de l'Allemagne) و (كوليت بودوش Collette Baudouin) (١٩٠٩)
 الى جانب الدفاع عن تلك القلاع الشرقية ، من المدينة كمدينة (ميتز Metz) وفي
 الاخير روايته (حروب الحرب العظيم Chroniques de la grande guerre ١٩٢٠ -
 ١٩٢٤) وهي في اربعة عشر جزء ، وتدل على انه وجه نظره الى الخارج بهرامة
 مع ذلك نغمد شخصيته الغريبة اصوله الشري بأصابع الحاة وبالفخامة الاكيدة

لقد كرم (بيير لوتي Pierre Loti ١٨٥٠ - ١٩٢٣) معظم رواياته لتقصص
 الحب الحريئة في بلدان اجسبة . عن (ناهيتي) كتب رواية (راراهو
 Rarahu ١٨٨٠) ، وعن (السنغال) رواية (قصة فارس جزائري Le Roman d'un
 Madame Chrysanthème ١٨٨١) وعن (اليابان) رواية (السيدة كريساشم
 La Troisième Jeunesse de Madame ١٨٨٧) ورواية (شباب السيلة يرون الثالث
 ١٩٠٥) كانت امثال هذه الروايات تلائم المزاج الهوى للرجال الذين رثوا
 لتنامي عبادة الآلة في زمانهم . وبالمطعم ، يلمو وصف (لوتي) للشرق غريباً اذا ما
 يضع الى جانب وثائقية (مالرو) العاطفية ، وما كان يوسع (لوتي) ان ينشأ

الأساطير أو يعطي المثاليات ، وقد عادت هذه العادة بشيء جميل في روايته (صياد
 ايسلندا 1886 Pêcheur d'Islande) ، معينة اياه في خلق صورة مقبلة عن الموت
 والتحمل ، حيث ظهر فيها جماعات الصيادين من اثناء أقلعه (بريتون Breton)
 مشكلين : على حقيقتهم كرموز . وتتقوى رواية (سارعات السحر Les
 Déenchantés 1906) تنامي حركة المساواة بين الجسدين في تركيا وتقدم لك
 (لوتي) وهو يدعج القرار الوثائقي يتوق متميز الى الماضي . وفي اثناء فترة التسعينات
 جاءت الرواية (السايكولوجية) الى الوجود . وكانت اهتماماتها الرئيسة ،
 اجتماعية وشرعية واحلاقية لا شيء دحيل ولا شيء رومانسي في هذا ، الا اذا
 اعتبر المرء الفرق بين حسن سلوك وسوء سلوك الموسرين بعيداً مثل بُعد آسيا . ومن
 اكثر الروائيين السايكولوجيين المقروء لهم هو (بول بورجييه Paul Bourget 1852 -
 1935) ، الذي انتقل من فترة رمنية مكرمة لمجتمع الصالونات في روايته (قلب
 امرأة Un coeur de Femme 1890) وهي الرواية الانموذج لهذه الفترة) ، الى رواية ،
 متذكراً رواياته المفضلين (ملوك) و (هولير) ، خلق فيها صوراً تخطيطية ساحرة
 عن العالم . وتسرود رواية (المريد Le Disciple 1889) كيف يحطم شاب حياته
 تطبيقه عليها مفاهيم سايكولوجي مؤمن بالجبرية . وتقدم روايتا (المدينة العالمية
 Cosmopolis 1893) و (غريبة حريشة Une Idylle tragique 1896) (لايتا
 Laputa^١) سامية ، لمواطنين عالميين ، غير قادرين على ترسيخ انفسهم في اي
 مكان غير مكانهم هذا . فيما بعد ، كانت كل كتاباته عن الدين وعلم الاجتماع
 والعوائل والتحليل النفسي المطول . وتقدم رواية (المرحلة L'Etape 1907)
 نظرياته عن الاسرة ، وتوهم رواية (طلاق Un Divorce) بأنها ملف ، لكنها تعكس
 ايضاً تعاطفه المتنامي نحو الكاثوليكية . لقد تفوق (بول ادم Paul Adam 1872 -
 1920) ، وهو اسلوبي هير بارع ، على (بورجييه) في روايته (الزمن والحياة La
 Temps et la vie 1899 - 1903) ، وهي محاولة لا يصال السايكولوجية الجماعية
 لمرحلة زمنية كاملة ، منذ بداية الفترة السامبوية الى نهاية الفترة الرومانسية

^١ Laputa ، اسم لكوكب ورد في رواية (رحلات جفر) لمرتضى سوت (المترجم)

ويعكس (آدم) انتسابه الى مدرسة (بلزاك) بدخه لشخصيات بلزاكية في خفقات رواياته . وفي سنة ١٩٠٥ ، عندما حسم (استقصاء enquête) الأمر في مصلحة الواقعية العريضة بدلاً من التلاعب بالتحليلات ، يكون التأكيد على الأشياء الواضحة واللاوهية . ولقد كتب (رينه بويلسف René Boylve ١٨٦٧ - ١٩٢٦) دراسات عميقة عن (حياة الاقليم) بأسلوب مكثف عقلي شبيه بأسلوب بروس ، لكنه ، بناء على نصيح النقاد ، شذّب نثره وعاد ليكون قاصاً مرة ثانية .

- ٢ -

ومع العصر الحديدي تقبل طموحات ضخمة وتحولات ذات معنى من وسائل قديمة . ولقد اختار (رومان رولان Romain Roland ١٨٦٦ - ١٩٤٤) ، المثالي مراجعاً ، وكتب السيرة مهتياً ، ان يعطي صورة مصغرة للعظمة الانسانية والقدرة على عبادة البطل في روايته (جان كرسنوف Jean-Christophe) والتي نشرت لأول مرة حورياً ما بين عامي ١٩٠٤ و ١٩١٣ .

ان هذه الرواية البانورامية المؤلف من عشرة اجزاء تحتوي على اشياء شتى . صورة المدينة ، وسيرة موسيقار كان يتوهمن قنوة له ، وهجوم عنيف على سلطان السياسة . ويجمع (جان كرسنوف) في شخصه الثقافتين الالمانية والفرنسية ، وهكذا يظهر للعيان ثقافة العداء والكتك زاهر بروح المحبة البشرية العالية وبالثقلات السامية ، لكن عرضه للمناخ السيامي أقل إقناعاً مما يستطيع المرء توقعه من رواية احساس محلّي تحليلياً دقيقاً . وتوجد ثلاثة مراحل زمنية : مرحلة الشباب الالمانية لـ (كرسنوف كراخت) ، ومرحلة نصحه في باريس والمرحلة التوفيقية مع الحياة ومن اجود الاحراء - (الفجر L'Aube) ، وفي اغلها عن طعولة (كرسنوف) ، و (المراهق L'Adolescent) ، عن علاقات غرامية مع فتيات بلديات ونشاطات على التوالي ، و (التمرد Le Révolte) ، عن الانفصام عن الاقليمية الالمانية والتزوج الى باريس ، و (العيد الشمسي على الساحة La Foire sur la place) والتي يدين فيها (رولان) المعجيين بالشوارع العريضة المكتفة بالشجار

كما يدين حلقات الحياة الراقية . ان (كريستوفر) يبحث عن شيء اقل تفاعلاً ، ثم يجد ذلك عند فتاة خادمة . وفي النهاية ينتقل الى حلقة من الناس الخالدين من الرياه والتكلف ، وينغمر في علاقات غرامية وصيادية ، حيث اضطرب في النهاية على ترك باريس بعد تورطه في مسألة شغب . وفي مدينة (بازل) يقع في الحب مرة ثانية . ثم يتطور ويصير حكيماً لجبل اصغر من الناشئة .

في هذه الروايات يتنوع الروائي النساء بحلق ، وتستمر المشاهدة على التغير ، إما جغرافياً أو حسب درجة حماسة (رولان) نحو المكان ، وفي كل مكان من الداهليز التولستوية شهب ريع من الامتلاء بالحياة الخالصة ودفقة حلولية^(١) كبيرة *grand souffle panthéiste* . ولقد ابتدعت شخصية والدة كريستوفر ، كشخصية ثانوية ، لتكون حية وتبقى حضوراً ماثلاً في كل مكان . وبالطبع ايضاً ، هناك مقاطع كاملة تخطو بشاغل كما تصاب حماسة (رولان) بالتخمة ، اما نحن فنترق بالمواضع عن فضائل روح الاخوة الصالحة لتمشية الخلال ، وبالابتهالات من « العمل » و « الارادة » و « الطاقة الخلاقة » والمثالية فيها ذات اثاره لكنها مقفلة بالوثاقية للدرجة زائدة بحيث تجعل القارئ يتزع نفسه فجأة من القراءة ، بين حين وآخر ، ثم يعود اليها تاركاً حشر صفحات دون ان ينخر شيئاً . ان (رولان) ، مثل (جيد) ، وضع املاً كبيراً على الشغب فعمل جهده للتأثير عليهم ، ولقد انجز كما انجز اكبر عدد ممكن من القادة وضمهم طاعور وغاندي ، حملته العنيفة ، حلة الرجل الواحد في سبيل المبدأ . ان عدداً ضئيلاً من الكتاب ابدعوا رواية تنفيضية من وحي حياتهم الخاصة

لقد وصفت رواية (جان كريستوف) النموذج لأسلوب الرواية النهر - Roman Fleuve ، فحضرت على ظهور العديد من المسلسلات ، من ضمنها تلك التي أصلوها (بروست) و (دريسر) و (بينت) . بيد أن (رولان) كان لديه الكثير مما يقول ،

١ - الخلقية أو الحدية أو وحدة الوجود ، وهو المذهب الذي يكاد انه القطيعة شبه واحد وكان الكون الذي والانسك ليس الا مظهر للذات الالهية (المترجم)

لذلك سكب، ما بين عامي ١٩٢٢ و ١٩٣٤، ما عنده نصف على صفحات روايته الثانية المؤلفة من سعة أجزاء وهي بمران (النفس المحجورة L'Âme enchantée)، وهذه النفس هي (نفس) أنيت ريبه Znette Riviere ، والقصة هي قصة (أنيت) وأحوايتها وان لا شرعي ، ونحوها الهائي إلى مذهب ملوكية عمة الخير البشري . وتنتهي هذه المجموعة من الروايات بأنشودة تسيح مجموعة تقريرا للشبوعية . وهذا العمل الروائي برمته عبارة عن اعترافه (رولان) ، غير أن مسار (أنيت) الحياتي غير المرتب وهي تربي أنها الشرس وترعى حلقة صغيرة من المثقفين المتقدمين ، يمتلك شينأمن البحر غير المتخ . وهي ليست مثل فتاة (دوروثي رجارديس) ، أنها أقل منها بكثير من حيث الامتاع العقلي كما أنها أقل مهلا دعاً ، لكنها تبقى حية في الدهر رمزاً لمذهب موضح بقوة وعلى أية حال ، لو أخذناها كمتخصص ، فلا شيء فيها قريب قرناً مباشراً كشخص (كرستوفر كراست) . وعلى الدوام يكون (رولان) مورعاً بين الفن والنشاط الاجتماعي ، ويندو دائماً أن أحدهما يضحك على الآخر . وكونه ألمانياً أصلاً ، فإنه يجرف من تلال معلوماته ، فيدهشنا مرة بقدرته الإنجليزية الخالصة ، ويضعنا مرة في وضع مباشر تماماً مع المستيريا المبررة أخلاقياً . لقد كان (روسو) لا رماه ، وعالياً ما رفض لصعته هذه . وهو ساذج كبير ضائع في تعقيدات عالم ما أسرعه بالنسبة إليه . مع ذلك ، تتطلع مذاهبه عن الأخوة والفلسفة الرواقية بلهفة إلى مذاهب مماثلة قد أرساها (كامو) و (مالرو) بشكل أكثر كلاسيكية

لقد شهدت أعوام ما بين الحربين الرواية النهر في فيض وفير . زوال كل من (جول رومان Jules Romains ١٨٨٥ -) و (جورج دوهاميل Georges Duhamel ١٨٨٤ -) و (روجر مارتين دوجار Roger Martin du Gard ١٨٨١ - ١٩٦١) و (جان رجارديس بلوك Jean-Richard Bloch ١٨٤٤ - ١٩٤٧) الرواية الوثائقية الطويلة المرحقة ، ومعظم هذه الروايات مترهلة ، مما يبرره نظراءهم الإنكليز ان هم تحدوا بتحقيقاتهم بشرية اجتماعية واحدة فلم يد على (ستو) و (بلول) و (دارل) أبداً أنهم يبعثون على التوتر مثلاً فعل هؤلاء الكتاب ، وينبغي أن يلاحظ مرة ثانية بأن اصطفاية الروائي الانكليزي ، المساء استعمالها في الغالب ، تعطي مردودات في التكامل والتساوق والتزحم .

لقد انتفى كل من (رومان) و (دوجار) إلى المذاهب الجماعية المتطورة عن (رولان) و (برهناين Verhaeren)، التي ظهرت أول ما ظهرت في أشعارهم التي حاولوا فيها الاحتفاء بالكيان الجماعي سواء في المدينة أو البلدة أو الاقليم أو الضاحية. ومقارنتهما مع (بول آدم)، فإنهما قد أغفلا ما يكتولوحية من صاروا حيوانات حقول تجريبية محضى بها كثيراً، ولا يستطيع المرء، كما فعل (رولان) في سبعة وعشرين مجلداً لرواية (رجال المشيئة الطيبة Les hommes de bonne volonté ١٩٣٢ - ١٩٤٧) أن يتحدث عن الروح الجماعية ما لم يستكشف الأفراد قبل أي شيء آخر. ويبقى (رولان)، من تشرين الأول ١٩٠٨ إلى تشرين الأول ١٩٣٣، مثيراً لتساوق طريقتي الاجتماعيتين ضد مبادئ الفن، مما إذا كانت الجماعية تعد أكثر أهمية من الفردية أم لا، علماً بأن طبيعة الفن، إذا جاز القول نظرياً، تجعل التعبير عن هذا المذهب أمراً مستحيلاً. ولقد أثبت العدد الكبير من روايات (الجرارة Tractor) الروسية ذلك. ونحن لا نقرأ الروايات للدراسة الجماعية، ولربما كان ذلك عزناً لنظري العقول الشعبية، لكننا نقرأها ابتغاء المعرفة ونيل الروح الودية البديلة. وإذا شئنا الحقائق عن الرجل الجماهيري، فبوسعنا أن نقرأ لـ (دركهايم Durkheim) و (لي بونو Le Bon) و (ريسمان Riesman) وتقدم روايات (رولان) الأولى نظرات جماعية دون إفساد لتقاليد صناعة الرواية: على سبيل المثال، تعرض علينا رواية (الرفاق Les Compagnons ١٩١٣) جماعة من الأشخاص العاملين المعززين لشبابهم عن صيبل الأعمال اللامبردة (الجديدة). وتحلل رواية (لوسيان Luciane ١٩٢٢) مشكلة زوجة تحاول تحرير زوجها من عائلته البرجوازية المستحرة عليه وهذه الرواية في الحقيقة، هي الأولى في ثلاثة عنوانها (نفس Psyche) والتي تستمر على دراسة الحياة الجنسية لهذين الزوجين نفسيهما في روايتي (إله الأبدان Dieu des corps ١٩٢٨) و (مضى . السفينة Quand le navire ١٩٢٩). وهنا يكون (رومان) في أحسن حالاته: فهو صادق وذكي ومفتحم. وهو بهذه الصفات كلها في رواية جلدة حقاً عنوانها (الدكتاتور Le Dictateur ١٩٢٦) وفيها يجسر سياسي ثائر أو تباطئه لكي يقف وحده في حالة اكتمال ذاتي. وتبحث هذه الروايات في شؤون لا علاقة لها بالمذنبات الغامضة التي يمكن وجودها عند (رومان) في ممارسته الرئيسة لرواية النهر، وعموماً عن ذلك، يُستكشف الفرد بقوة فعله على

الأخريين. ويقتضي نحت (رولان)، سواء أكانت الناحية مؤثراً في رواية (موت لأحدهم Mart de quelqu'un ١٩١١) أو حياً في رواية (موت). حالياً من اللغة الخفية ونشطاء. حيث لا تتحلل الفصاحة العلمية المستارة، ويريد هذه الروايات من الفهم لـ (العلم البشري).

ومهما يكن من أمر، تقديم أكثر من مائة شخصية في الأجزاء الأولى من رواية (وخال المشيئة الطيبة)، إذ تعطي الجزء الأول يوماً واحداً فقط لحبوبات موعدة، وهي تشعل النيران عشر مجلدات من عام ١٩٠٨ لعبه ١٩١٥ والعمل برمت ليس مقصوداً أي فيه الكفاية ولا مفعلاً بما فيه الكفاية. وفي المقدمة يوضح (رولان) بأن لا توجد شخصية مركزية لأن المجتمع نفسه هو موضوعه. لذا نحصل على ثقلات ماهرة لاشاعتها كما نحصل على وجهات نظر مصادرة لا معنوية بها. فهناك المتواضعون مقابل المتبجحون، وهناك العاشقون مقابل العلماء الخفائيين. في الحقيقة، قال رومان بأن مثل هذه الطريقة في الكتابة - المؤلف من استرسال عبر ورائق ومقاطعات موضوعية بثقة تعطي الاحساس بالحياة ذاتها ملاحظ، للمرة الثالثة بمعالجة المحاكاة - لها أثرها على نطاق مداهل وغير متوقع ما هو إزاء ولما الحق في السؤال، الفروض بأن نحصل عليه من هذه اللغات العلمية المتصححة؟ ولماذا نتعامل مع حالات اليهودية كعامل مانع لحالات فردية؟ ومن يحدد الأعداء؟ وهل يجب أن يعتبر ما يقوله (رومان) على أنه قبل بالطريقة نفسها التي يؤدي بها المحاولات في الحياة الفعلية، مثلاً لدوائنا؟ وهل أن هذه اليهودية أم أنها يساغة تحت نظرية أرمها الإستعمال؟

لا يعطينا النص جواباً. ومن المؤكد أنه يستحث العقل على الاحتجاج لا يعني هذا بأن خطة ضرورية وإن اغتوجاً ضرورياً، لكن إذا لم يكن هناك مشروعاً منظماً فهل تأتق الرواية إلى نهاية قطعاً أم أنها تنتهي بلا تنبيه أو يسقط كما تكون عليه نهاية الحياة؟ ومن المعروف أن هذه الرواية من وليس حياة، ومع ذلك فهي تترك فيها أثراً كما لو أنها كانت حياة وليس مجرد تمثيل لها. وبعد مزيد من الالتفات في التعمق في النص، نشته إلى الأبهة الفارقة لصاحبة (Normaliens) الصناعية، وإلى عمال المدينة، وإلى المتسكعين، وإلى الجواسيس انتفاء السلب، والمهاجرين. وعلى جميع

المستويات هناك القلق على وجوههم *Linquétude aux cent visages* ، وهم جميعاً يبحثون عن الراحة في الحرملات والمستحيلات . ويغطي ظل الحرب مساحة متربحة ، في الوقت الذي يتشاحن فيه السياسيون وتزيد فيه مصانع السيارات انتاجها ويعرض فيه التكلميون كشوقاتهم . لقد عانى (دومان) كثيراً في أن يعترف بنفسه عن شؤون العمل ، وعلى عالمي الفن والسياسة ، وفي النهاية رسم شخصيتي تلميذين هما (جالي وجيرفانيون) *Jalley and Jerphanion* ليحيوا هذا العالم المركب من هذه الأشياء كلها . ولربما يجدر بنا أن نتابعهما بعناية دون أن نصيق عقولنا لتندمج في عقليهما . لأنه إلى جانب تكوين هدف يسعى المرء إلى الاهتمام به ، وإلى السايكولوجية السطحية وتعلم أسرار الدين المقصود ، يوجد مشاكل ساطع لمصر مائج . ويجب على القارئ الإستسلام متذمناً بما يريد له صاحب الفكر الجماعي

لقد تبنى (جورج دو هاميل *George Duhamel 1884 -*) طريقة مختلفة نوعاً ما في القصار الأول من كتابته للرواية النهر يوتثلث روايته (حياة ومخاطرات ساليان *La vie et Aventures de Salavin 1920 - 1932*) بطلاً ، أو على الأقل بطلاً خائباً *Manqué* . و (ساليان) هذا ، النموذج المعدل الوسط ، يحاول جهده أن يتكيف مع الحياة ، لكنه مفرط الإطواء ، ومفرط الإحساس بذاته ، ومفرط في الحياة . ويبدو أن ما من أحد يريد صداقته ، وإن مجرد محاولته في لعب دور فعال في الحياة الاجتماعية تؤدي به إلى التورط ، وفي محاولته أن يكون قريباً مع الآخرين ، إنما يضحى نفسه فقط . وفي الأخير يقادر فرنسا وهو ما يزال آملاً أن يكون ذا نفع . وما بين كونه (دون كيشوت) بحفف والشخصية الجديرة بالإزدراء عند (صمويل بيكيت) ، يبدو (ساليان) بانساً لحد لا يمكن أن يكون فيه حقيقة ، وجاداً لحد لا يمكن أن يفشل تماماً . وبالتأكيد يفشل ، حسب معايير المجتمع المادي التي يحضرها (دو هاميل) ، لكنه ما أن يموت إلا ويبلغ روجته بأنه قد اكتشف كيف يعيش . لقد ألمح (دو هاميل) بأن (ساليان) ليس النموذجاً لكن هو ما يمكن أن يصير عليه أي واحدنا إذا ما وقعت أسوء أفعالنا أو أعظمها طيشاً في أسوء وقت ممكن . ويستقل السرد من الشخص الأول إلى الشخص الثالث ثم يعود إلى الأول مرة ثانية ، وهذا أسلوب متعش أكثر من مريت . وتعالج المجموعة الثانية من روايات (دو هاميل) المسماة (تاريخ أسرة ماسكيه ها

chronique des pasquier (١٩٣٣ - ١٩٤٥) قصة عائلة وتوابعها، في حاراتها الداخلية ومواجهاتها الاجتماعية. وتحري حوادث الرواية ما بين عامي ١٩٠٠ و ١٩٢٠، وهي تشرح البرجوازية ومثالياتها وذلك في دواية متأنة شفوقة لام حلبية مضحية بذاتها، وأن متأخر في نيل تعلمه لكنه صار طبيباً في آخريات حياته، وخمسة أطفال من بينهم (لوران Laurent) العالم، وهو الأقرب الى مثال (دوهاميل) في احترام الذات للكران الذاتي وللمرة الثانية، تتحول وجهة النظر السردية تحولاً متزايداً حيناً يصبح أعضاء العائلة المحتلفون متورطين باهتمامات خلع نطق العائلة. وحيناً، بعاطفية لرجة، يهدم (دوهاميل) صورة عن ذكاء المؤلف *l'intelligence du coeur*، وهذا شيء «كان قد عرف عنه بأسلوب مؤلم أثناء الحظ مع وحدة ميدان طبية في الحرب العالمية الأولى وكذريعة للإعتناق الشفوق، فإن رواية (ساليان) تتطلع بأمل ولغة الى روايات تجد صعوبه في فصل الاعتناق عن الرثاء والتواضع عن الملاحه ان مجموعة روايات (الباسكيه) واقعيه في جملتها، وهي هكذا منطقياً، لأنها مهتمة بصورة أوليه بمسؤوليات وطموحات عائلة متفجرة. ان نقد (دوهاميل) الساحر العيب ضد المديّة الآلية في رواية (مشاهد من الحياة المستقبلية Scènes de la vie future ١٩٣٠) يعصد الاسال الطبيعي الرافقي ضد الشخص الناه للمحب المراحه، وهذه الموضوعه تخلق على الأرجح عاطفية تدل أن تشجع على الاصلاح.

ومن روايات النهر الأخرى رواية (عائلة تيبو Les thibault ١٩٢٢ - ١٩٤٠) لـ (دوجر مارتن دو جارد) التي تعالج غاماً الفترة الرمية نفسها التي عالجتها رواية (باسكويه) التاريخية. ان شخصيات (دوهاميل) الفعالة موجودة هنا أيضاً، لكن، بدلاً من أن تشهد شريحة عائلية وإنما تشهد طبقة كاملة، وهي الطبقة البرجوازية، مرة ثانية، ان اثنين من الأخوة في عائلة (تيبو) ممن يركز عليها (دوجارد)، كان أحدهما طبيباً والآخر متقناً تقدماً. لقد حطمت الحرب كليهما ولو أن الحرب أدخلت على الرواية تمثل قوة مجردة تقريباً فيبقى البرجوازيون الآخرون على قيد الحياة، ربما لأن لديهم شيئاً ما يتعلقون به. بينما كان الأخوان (تيبو) مستترين الى حد لا يقبلوا فيه الأخوة السطحية أو الاتفاق العاطفي السطحي. وهالك ماقشات أقل علناً لكنها أوضح وأجود وثائقاً عن الور الذي

أحقق: والثور، في هذه الحالة، هو نور التفأل العلمي. وتضيف النكسة القاسية التي قاسى منها (دوجارد) بعد الحرب، تشلوماً حاداً لا وجود له عند (دوهاميل)، لكنه تشلوم فصيح في التعبير عن الأمل الخائب الذي حفز إلى كتابة هذه الروايات ذات التسلس الزمني الطويل. ويوجد الملايين الكثيرة من البشر التواقين لا يجدونوع من أنواع السعادة، ويوجد الأماطي الفاصلة الكثيرة المرعوبة المثال... لماذا المذاييع إذأ، ولماذا الحرب؟ ولماذا اضمحلال طبقة كاملة؟ وتحمل الاجابات عل هذه الأسئلة آلاف الصفحات الوثائقية، وهي اجابات فيها عادة العاطفية والتواضع مقابل الملاحظة الساحرة والحافظ (الفاوستي).

ولقد استببط (جان رجارو بلوك ١٨٨٤ - ١٩٤٧) و (رينيه بيهن Rene El Behane ١٨٨٨ -) البلجيكي المولد (بانورمات) مماثلة. ان رواية (وشركة Die) لـ (بلوك) الواصفة عائلة يهودية الزاسية، فيها تأمل اقل وفيها أمل أكثر مما في رواية (تاريخ مجتمع Histoire D'une Société الغريبة لـ (بيهن). ويبدو، كلما كان مظهر الرواية اطول، كلما زاد السب بأن تكون تشلومية. وإذا جاز القول سبياً، فإن اعمال (بلوك) مقتضية ورقيفة تقريباً. وإن احسن ما عُرف به (جلك دي لا كريتلت Jacques de Lacretelle ١٨٨٨-) هو انه مؤلف رواية (سليمان Silbermann ١٩٢٢)، التي تستكشف اياماً مدرسية ملأى بالعذاب في حياة ولد يهودي، كما انه كتب ايضاً رواية ذاتية بحثة عنوانها (حياة جان هيرملان المضطربة Le vie Inguête de Jean Hermilun ١٩٢٠) رواية (جسور الخاصة Les Hauts-Ponts ١٩٣٢ - ١٩٣٥) المؤلفة من اربعة اجزاء، وهي من نمط الرواية الهر. وفي الرواية الأخيرة وصف مطن لكنه متأمل لا خلاص امرأة لعقار عائلتها واحسن رواية عُرف بها (جلك جارودون Jacques Chardonac ١٨٤٤) هي (مصائر الناس العاطفين Les Destinées sentimentales ١٩٣٤ - ١٩٣٥) وهي دراسة حاذقة لمشكلات زوجية بحلفية عن شؤون العمل الاقليمية. اما (هنري دي مونثرالان Henry de Montherlant ١٨٩٦ -) فيحدد روايته (الفتيات Les Jeunes Filles ١٩٣٥ - ١٩٤٠) بأربعة اجزاء، حيث يجري فيها البطل البيضس (كوستال

(Coventry) تحقيقاً فاسياً عن المرأة الحديثة والمؤلف الآخر الذي يبحر في عمله
 المحي ذاته هو اللحيكي (شارلو بلربيه Charles Plummer ١٨٩٦ - ١٩٥٢) .
 حيث ان مجموعتين من رواياته هما (Meurtres ١٩٣٩ - ١٩٤١) و
 (Meres ١٩٤٦ - ١٩٤٩) تعدان موضوع فخر له (لقد فوس (بلربيه) -
 مثل (لويس اراخون Louis Aragon ١٨٩٧) الابن الاحمائي كأشكال
 ايدلوجي (اي صاحب فكرة او عقدة) ، وان (بلربيه) ، الشيوعي السابق ،
 ظهر وحافظ على واقعه الاجتماعية ، بينما حافظ (اراخون على اللب الشعري في
 موافقه السياسية غير المتغيرة في رواية (العالم الحقيقي Le Monde Réel ١٩٣٤) - التي
 استأنف كتابه الجزء الثاني منها بعد الحرب بعنوان (الشيوعيون ١٩٤٨
 Le communiste) وبعد الحرب أيضاً ، انشأ (بول فيالار Paul Valéry ١٨٩٨)
 نشر رواية الزمن المسلسل ، حالية من التهكم غاماً ، بعنوان (الموت هو بداية
 (Mort ou un commencement)

ويسمى اسلوب رواية المهر ، ولربما صار اشد عميراً وبالطبع ، كان
 (بروست) سيد الحزائنية غير المقصودة ، هذه الحزائنية التي كانت قيل اليها امثال
 تلك الاعمال فهو يقتصر ويسعراً العلاقات اللامنتهية لاشخاص يستطيعون
 التقدم الى امام في حاله واحده الا وهي طرح ما يحملون ، وهو يرفض ما كان عزة ،
 وهو يجعل الماضي يطارد الحاضر ، بحيث تكون معنى (الاشياء المبددة) هو
 (الاشياء غير المحببة) ، والاشياء المحبوبة هي (الاشياء المقسرة كلياً) ان
 روايه (الحث عن الرمن الصائم ١٩١٣ - ١٩٢٧) تجعل المقدمة المكتوبة لها
 باهتة ، مع ذلك فهي تتولى . اذا كان الحب يرددها ايما اردهار عند العتاب ، فمدا
 هم ادا ان عاب عنا كل شيء معه ؟ يعيب الحب عنا ، ونحن عنه . كل شيء
 يتمهرق عنا وليس بالوسع ان نمسك بالتيار ، وعليه . عندما نطلق بروسست ملاحقة
 طبيعة كامنة من الناس بمعابيرها ، فان الاسلوب الذي يتخله هو صد الاحتلاط
 الصارم للرمن وهو يجهد دمه وذكريته ، منطقياً وعكسياً ، وهو لا يتردد ان يلف
 ويلف (مثل كلب يستعد للافعل) قبل ان يقتصر رقبه من تجريته الصائغة لا

يوجد لا اتفاق وأرتباك حول الأشياء المثيرة لذكرياته ، ويكون تذكره ها حالة من التأمس المنتظم . وبالطبع ، يستسلم الزمن لبروست ، لأنه سبق وأن تغلب عليه ، وهويدرك ، في نهاية الرواية ، أن الكتابة من ذاكرة لا إرادية هو ما يطلق عليه (مالمرو) (المصور المصداق) . وبروست لا يرمي نحو واقعية ما فتدور الملاحظة يصنعون الحياة وصفاً خاصاً بهم ، وبالضرورة يريد الكتاب على الوصف من عندياتهم في الرواية التي يتكرونها . قال بروست نفسه : « ربما أن ثبات الأشياء المادية مفروص عليها من ثبات عمقا وهو يبدو عليها نتيجة ليقينا فيما يتعلق بهويتها ، ومرة أخرى قال : « ومثلما نوسعنا أن نجد اكتشافات قيمة في أفكار . نكسكال - ربما بالوسع أن نلهمنا دعاية لصابون بذلك أيضاً ، وأكثر تطرفاً من ذلك . » لا يوجد من سب يدعوا بأن يتطابق مكان واقعي ، موجود خارج العقل ، مع صوره الذاكرة ، أكثر من تطابقه مع تلك الصور في الخيال . فالمسألة هي أنه يطبق على الحياة المعاشة المعايير ذاتها التي يعقلها الكاتب الواقعي ، والطبيعي بكميات أخرى ، تلك المعايير والامس التي الممت إليها في الجزء الأول نفسه الرابع . أنه كان يمتلك دكاء عميقاً تقريباً ، فلا غرابة أن شئت نفسه في تكرار واضح . لقد كان دائم الملاحظة للإشارات التي تلوح له ، ودائماً التكرار للذكريات المشكوك بها ، في حضور مرادفات قريبة . وهكذا هو الأمر مع أصراب (رومان) و (دو هاميل) الذين يحصعون لما يسجلون من أشياء عابرة ، بينما بثت (بروست) أن الشيء الثمين بالنسبة لنا هو ذلك الشيء الذي لا يخفض لأبه عمليات سوى عملياتنا . وجنأ إلى حب مع الأكوام المتحشدة من الروايات المتسلسلة الأحداث رمزياً ، يجب الإشارة إشاره كاملة إلى نقطة تسحق الاهتمام ، وهي في الحقيقة تتعلق بساقه الذي يسحق الالتفات مع موته الخاص

ومن عالم بروست المستعجب ما بين سحر الوهم والانتصار في اقتصاص عاطفته الخفاص من خلال الزمن ، إلى الانتقال خطوه أخرى حديرة بالملاحظة صوب (جان بول سارتر Jean-Paul Sartre ١٩٠٥ -) وإلى الرواية - المسلسلة novel-cycle المسلسلة . (دروب الحرية Les Chemins de la liberté ١٩٤٥ - ١٩٥٠) أن

(سارتر) مثل بروست ، يتي (بانوراما) اجتماعية ، مضيقاً إليها بُعداً فلسفياً بالطريقة ذاتها التي يصيف فيها بروست الزمان والذاكرة والتي يصيف بها (تولستوي) التاريخ . لكن (بانوراما) سارتر مقيّدة أكثر مما عليه (بانوراما) بروست : لا لأنها تستعرض محالاً أصيق من المجتمع (كلا . ليست كذلك) بل لأن سارتر يفشل في خلق إثارة بإدخال البعد الفلسفي بينما وضع بروست نظرياته لكي تمح طاقاتها كلها لوفد القصة . هيروست يحلق تلاحماً بين النظرية والتطبيق فيتعاقلان لكي يتجاذبا كساحرا . اما سارتر ، الموزع ما بين الأفاصة الشديدة في الشرح وبين الحاجة الى المحافظة على حركة الأحداث الى امام ، يصحح عامصاً وتجريباً

لقد انطلق سارتر في رواية أولى له بعنوان (الغثيان La Nausée ١٩٣٨) الى برار شخصية في حالة حيرة بائسة . وفي هذا العمل الأدبي المقتضب القصير ، توجد مضائق فلسفية قليلة . وضح الشيء ذاته في قصصه في (الحدار La Mur ١٩٣٩) . فالاشخاص المتوحشون ، الواقعيون ، حبيس المنازل ، والمصورون عن قرب ، قد طوّقتهم ظروفيهم الخاصة ، ومن ثم ، فإن هؤلاء الأشخاص ، نتيجة لتكرير سارتر القسسي على الأساء والتجائه الثابت الى الأفعال المصورة للاستجابات غير الفعالة ، يمتلكون معنى ما وراء المعنى المباشر . هؤلاء جميعاً سجناء ، وهم يخلون التقيض لبطل رواية (الغثيان) الذي لا يبرر وجوده أي شيء ، والذي هو طليق ومشلول في آن واحد . وتخير روايات سارتر الأولى من أفضل أعماله وهي بسحق الاهتمام . ومعها يكن من امر ، فان أعماله الطويلة تعاني من شيئين الطموح الكبير والصقل الضئيل جداً . ولربما كانت الجرعات الأولى التي تلقاها من (دوس باسوس Dos Passos) و (فوكس) والذين كتب سارتر عنها مقالات نقدية في - فويل ريفيو فرانسيز - قد تكرر معصوماً عنده ، عندما بدأ يحاكمها . وفي عام ١٩٤٣ ، نشر المجلد الفلسفي ذي السعمائة صفحة الموسوم - (الوجود والعلم L'être et le néant) ، الذي يتحول في هياته الى مطوية تمهيدية نوعاً ما في موضوع التحليل انفسى . وهكذا ، وهو يرمي الى التكثيف والتسلسل المتصل الى

جانب الانعكاس الفكري فلسفياً ، فقد قدم سارتر غطه الروائي في الوجودية . وهو ، مثل بروست ، اعتقد بأن الواقع أمر ذهني ، وإن الحب ، كاتحاد بين إنسانين ، أمر مستحيل وفكرة مثالية مضللة . لكن لأن الواقعية لا يمكن ان توجد بوضوح في أي شيء ما عدا في العقول ، لا يعني انها توجد في العقول فقط . على العكس ، ان الواقع البشري شيء موجود على طول الزمن . وإن ما يحاول الناس عمله هو اعطاء تحديد لأنفسهم مثل أي شيء آخر دون فقدان القدرة البشرية على الوعي الذاتي . وتلك الذين يبالغون في تحديد انفسهم (أو انفس الآخرين) يعتقدون إنسانيتهم ، أما أولئك الذين ينغمسون بوعي ذاتي فاتق يقصصهم وجود الحدود الواضحة . وتبدأ المشكلة دائماً عندما نحاول تحديد انفسنا في ضوء علاقتنا بما نحسبه هويات ثابتة للناس الآخرين ، لأننا حالما نكون قد ثبتنا حدود شخص ، نكون قد خلقنا شخصاً لا إنساناً . وعليه ، فالمعضلة الرئيسة ، هي ان نحرز علاقات واضحة مع الناس الآخرين دون اعتبارنا اياهم أشياء ودون ان يصبح نحن انفسا أشياء ، وهذا مستحيل . وإذا هذا هو سبب الضباب الدائم الذي يعيش فيه معظم الناس ، وهذا هو سبب الاحباط والغثيان من الحياة . وذلك هو التناقض القديم حول التعبير للتواصل والثبات . (ان كتاباً اخرين ، لا سيما كامو ومالرو ، لكن أيضاً ، سنت اگزيوبيري Saint-Exupéry - وصديقه وتلميذة سارتر - سيمون دي بوفوار Simone de Beauvoir - ، قد عرصوا شخصيات متعقدة ضد هذه السلبية البشرية ، شخصيات تنجح بفعل نافع أو مثير ، أما لتحدي به العالم أو ببساطة لتحقق من حلة التوتر المتراكم . سأتي على ذكر أولئك الكتاب عما قريب) . سنظل دائماً غير كاملين وغير محددين . ونصيب الغواية الإنسان ، في أعلى مراتب إنسانيته ، بأن يحق إنسانيته المحضة . والسبيل الوحيد للخروج من ذلك ، ولو ان سارتر لم يلجأ اليه يكون بالمحاولة على تنمية احترام (للأشياء) ، لكي محترم كل ما يجب ان عمله بأنفسنا أو للآخرين . وعليه لن يكون هناك انتقاصاً عند التحدث عن الناس الآخرين باستخدام كلمة (الآخرين The Other) ومشكلة سارتر الرئيسة هي انه لا يستطيع نسيان الفرق بين ما يعرفه عن الوعي الإنساني وبين

ما يعرفه عن الأشياء وتوصي آراء آخر ، كأراء هكسلي ، و (سانتانا Santayana) ، بوعي شامل يحيط بكونه فيه الناس والأشياء غير محددين بل يتحول احتراماً متساوياً ، وإعيا . برغم ذلك ، وكما اشار سارتر ، ولو اننا نستطيع الاستمرار على الاختيار فلن نتحدد هوياتنا تحديداً كلياً الى ان نكون قد متد . ومن مثل هذا الرأي المؤلم ، يجب ان تنمو الاخلاق ولو انها ستكون اخلاقاً غير نهائية في احسن احوالها ، حيث يوجد دائماً عنصر مجهول معتمد على كمية استجابة مجموعة ضروب الوعي الفردية لمخادعة الانسانية . والاخلاق لا تشير الى الأشياء ، لكن ليس جميع الناس هم ناس اكثر من كونهم اشياء . ولا يوجد جواب بارع لهذا كله لكن الانسان يستطيع ان يستمر على تفحص مآزقه الى ان يبال هذا النوع من القدرة عليه ، القدرة التي يستطيع المهمل وحده ان يمنحها اياه

وهكذا نأتي الى ثلاثية (دروب الحرية) المؤلفة من . (س الرش L'Agelle raison ١٩٤٥) ، و (وقف التنديد Le surus ١٩٤٥) و (الحزن العميق La Mari dans L'âme ١٩٥٠) والمقصود بهذه الثلاثية ان تكون نداء على « روعة الانسانية » ، « بلا اوهايم » (الدين مثلاً) وعلى امكانية وجود انسانية حديثة « صارمة من دون عنف غير مجيد » عطوفة لكنها مكبوحه ، تناهض من اجل تلويح الحالة الميتافيزيقية للانسان في الوقت الذي يكون فيه هذا الانسان مشاركاً مشاركة كاملة في فعاليات المجتمع ، ويبدو هذا الرأي جيداً ، وهو يعود بنا الى مفهومه المعبر عنه في مقالاته « ما هو الالف ؟ » (مواقف - الجزء الثاني) ، حول سمّ التعبد الاجتماعي الى الافكار الميتافيزيقية . ولسوء الحظ ، وفي القسم الاعظم ، يفرح من (مانورام) سارتر بأراء اجتماعيه وتعييد ميتافيزيقي

وفي الوقت الذي يحاول فيه الناس تحديث انفسهم ، تدفعهم الاحداث التاريخية الى امل . فهالك امم في حرب ، ولعم تحول بصرها عن معانيها السياسية عندما يقع غزو على جيرانها ، « اعم تساءل ماذا تفعل وفيها هي تساءل » يجتاحها الغزو ، وهذا امر سيء للدرجة يثير فيها اشتزازاً حاداً لكن الكون ،

بتجديد نسغه الالامالي، يؤثر بالشخصيات أيضاً . لذلك ، فالغثيان حالة اجتماعية وكونية في آن واحد ، والصورة عن دعم الكمال والخيرة . هذا هو وصف للحياة التي يرفضها الكاثوليكيون لكونها غير ملائمة (للصورة الجمالية) والتي يعبر الماركسيون بأنها فقط حالة تنظيم غير صالح للمجتمع . ان سارتر يكتب في مرحلة انتقالية بين نظرة مستقرة واخرى ثورية عن الانسان : ولا سلب عطفة وتحتم شعيرات مختلفة ، تتناقض الفردية الصارمة مع الجماعية ، ويبين سارتر كيف ستكون النتيجة غير مرضية . وبإمكان هذا وحده ان يفسر لنا الفترة التي عطف فيها على المبادئ الماركسية وروج لها من غير ان يكون عضواً حزبياً ، كما يفسر اللوجيات المتباينة الشدة الواضحة لهذا العطف في تعلقه الحياتي الطويل بالذهب الماركسي . لقد شهد هذا القرن كيف غمر بالفرد في قبول مذاهب الهيمنة المالية وكيف دفعت الروح القومية الحادة للوقوف ضد تلك المذاهب ، وكيف دفع الثمن ، طلقاً للأوضاع الحديثة ، الى الطبيب النفسي ليعينه على التكيف مع المجتمع ، وذلك بتحويله حائراً الى عالم الفن الامين المنعزل لحياتاً (مالرو) وبإصابته بالتخمة حقاً بأفكار نبيلة لكنها عاجزة عجزاً واضحاً (كامو) . لقد بالغ سارتر نفسه ، فمن ناحية طالب (تي . اي . لورنس T.E Lawrence) بتأييد الوجودية ، ومن ناحية اخرى سخر من انظمة معينة اعتماداً منه على متانة نظامه الالاماني جداً والايطالي جداً . (وفي عروقه شخصياً دم الماني ، وما تجدر ملاحظته هو ان العدد الكبير من شخصياته تحمل اسماء المانية مثل : - هودر Hoeders وكوتز Goetz وفي الأونة الحديثة مثل : - فرانز فون جيرلاخ Franz Von gerlach - في رواية - حراس التونا Les Séquestrés d'Altona - . ربما هذه وسيلة للتخلص من بيع نظامك الفلسفي) . وعلى المدى البعيد ، وهذا يجعل اي فيلسوف مبيء المزاج ، يسبق العقل مواهبنا الطبيعية في وضع الامور في نصابها وعليه فان التأمل الكثير عبارة عن رياضة ذهنية فقط ، وهي جيدة للمعضلات لكن بلا معقول . لقد طرح (اكانازيو سلون Ignazio Silone) وجهة النظر هذه افضل من كثيرين غيره . ففي الوقت الذي يعترف بها ، لا يسع سارتر ، بضعفية ، ان يدعها تبرز

ليس من المدهش ان يكون بطل (من الرشد) معلم فلسفة شاب اسمه (ماثيو ديلارو Mathieu Delarou) ، حيث يطلق عليه أعضاء حلقة من المثقفين البروهيميين صفته (الرجل الذي يريد ان يكون حراً L'homme qui veut être libre) . ويتعليل مرفق لداته ، يحاول (ماثيو) ان يسيطر سيطرة كاملة على نفسه كما يكون مسؤولاً عنها مسؤولاً كاملاً . وهو لا يحاول ان يلغى الفعل (الجيديد) اللامبر بالعقلانية ، ما دام قد انفس في مثل هذه الأفعال في شبابه بلا فائدة باقية . ان ما يحاوله هو تقديم وصف عقلائي لجميع افعاله . ولسوء الحظ ، وعلى اية حال ، نصبح خيلته (مارسيل Marcelle) حاملاً ، فلا يستطيع تفكيره الجيد كله ان يغير من هذه الحقيقة شيئاً . وبعد ذلك لبعض الجهود الحفيرة لجمع أجرة للجهد ، يبدأ التفكير بالروح من مارسيل فيكس عن فكرة افاء جين مشري ، واداً ما تزوج مارسيل استطاع ان يبلغ نفسه بأن مسألة توكيله الداني لم تنته بعد : مع ذلك ، لا يجب ان يتزوجها . ان اخ (ماثيو) المحامي الرجوازي المتعطل يتصح به بالزواج ، وهذا مسبب كاف لحد ذاته بأن يجعل (ماثيو) يفضل العكس . ثم تسلب له طالبة شابه اسمها (ايج Ivich) ، على الأقل ، لأنها غير مرتبطة بحيرته الرئيسية . (يافوته ان يدرك بأنه وهو يُلهم عن المشكلة الأولى ، الفتاة تحبها الفتاة الثانية بمسئلة أخرى) . ومهما يكن ، وعلى حين غرة ، يشير (دانيال Daniel) وهو شلب الوطني ، الى (ماثيو) بأنه هو نفسه المسؤول عن حالة (مارسيل) . وعلى الفور يرحب (ماثيو) بالخبر كما يستاء منه ايضاً : لقد انتهكت حرمة حقوقه . وباستمرار يتصارع احترامه لذاته مع غريزته لحفظ الذات . فهو يريد التخلص من التعقيدات الى ان يتمكن من ان يجلب لنفسه عمداً تعقيدات من اختياره هو . ويصرب البطل اللاتواني المثال حقاً على عقم التطير عندما تكون عاشاً اي نمط من انماط الحياة

ما كان يجدر بتطري معترف ان يتناول شخصية (مارسيل) في المقام الاول ، الا اذا كان قد اصابه برد او تشوه في حادثه مرورية او صار ضحية للسوداوية . ان سارتر يطرح هذه التطورات بزخرفة على محور يعورها الذوق وينثر متعرج لكنه متعثر احياناً بصورة متعمدة . وفي النهاية يجعل (ماثيو) . العائض حالياً في حيرة الاحتمار

الذاتي ، يسرق النقود من اجل عملية الاجهاض . وبعد فوات الاوان ، تفريه (مارسيل) بأن يقول بأنه لم يعد يجيها . وعند ذلك تتخذ قراراً بالزواج من (دانيال) فتلعب السخريه الدنيوية الآن لعبتها كاملة وهي سخريه عملية خصبة ، على الحال المشار اليه . لقد أكثر (ماتيو) من التساؤل ، محاولاً عزل عطاءه المادي عن تسيجه الميتافيزيقي .

ان (سارتر) يختار غلظه بصورة متميزة من ذلك النمط القلق المثلث سبيله . من الممكن لعظم الاشخاص ان يقعوا في المأزق نفسه ، لكنهم لا يدنون او يتخلصون منه بمثل هذا التفكير النثر . ان (سارتر) يطرح وجهة نظر خاصة وثيقة الصلة بذاته وبجميع النظريين . والنقطة الاخرى ، التي يبدو انها لا تحط له ، هي ان معظم الأشخاص يشفون من مشكلاتهم عن سبيل المادي ، او بالحصول على قطعة من النقد . ويتصبب اشمزازهم على العيش للفن وعلى الطريقة البرجوازية التي يجدها بطل (سي . بي . ستو) ضرورية ، اذا لم يرغب العيش في التشوش . وفي الجزء الثاني من الثلاثية (وقف التنفيل) يتحول (سارتر) عن ثمراته البوهيمية الى اجواء ما قبل (ميونخ) . فسيبتدل طريقة انبوب الاختبار بطريقة السبيل ، وبدلاً من وصف وتسجيل الأحداث الرئيسة للمصر (كما يفعل من هم على شاكلة رومان ودوهاميل) ، قامه يرحلنا بعيداً للدخول في اجواء (مارسيليه وميونخ وبارتز وباريس) . وتنتهي علينا ثلاثة السكون من أفراد عائلي (دالديه Daladier وشامبرلين Chamberlain) الذين يؤلمون شخصيات ذات كيان خارجي خاص بها امثال : (جرولوي Grou-Louis) الأمي ، ذو العقل الصغير في الجسم الضخم ، و(فيليب Philippe) اللاعني ، و(بيير Pierre) الشغوف بجميع احساساته الطيبة وغير الطيبة . ويفصح التوتر الشخصي المجال للتوتر القومي . وفي هذه الفترة ، وفي الخلفية ، يكون (دانيال) قد كيف نفسه للزواج ، واستعاد (ماتيو) الثقة ، ليدفع في علاقة مشوشة للفن مع (افح) وعندما يحين التحرك ، نشأ تفصحات ابل نوعاً من التسريح الجنسي المحض ، فـ (دانيال) ، على سبيل المثال ، يصير كاثوليكياً رومانياً . على اية حال ، اهم يكتشفون ان الحرب غير قادمة ولا تتبع

ذلك عودة الى الكمال ، وفي الحقيقة ، لقد تمت معالجة هذا الجزء من الرواية ، بطريقة تولستوية بارعة لا تصدق . ونادراً ما صور التلاحم ما بين القضايا الدولية والقضايا الشخصية بمثل هذه الأثولة والقفزة المفاجئتين . لقد وقع التردد ضد المتردين وابتلعت الازمة المحيطة بالأمة كلها ، افعال تحملهم الشخصية ، في ناحيتي التعظيم والتعظيم . ويظهر بختة ، ان المراد عائلة (ماثيو) لا يستطيعون استخلاص معنى لحياتهم الخاصة ، وحتى انهم لا يستطيعون ، في اشد السبل غموضاً ، ان يتوقعوا قدراً جماعياً . وعليه فالحظا كله في كتابات (سارتر) هو : ان الانسان يستطيع ان يتصور حياته المعاشة قصداً ، لكنه لا يستطيع ، على المستويين الشخصي والجماعي ، ان يجعلها الى وجود فعلي . ويربط (سارتر) الموضوعتين موية في تناقض آخر : لا تفسر التعريفات قطعاً ، ولا يستطيع المرء ان يعرف الانسان قبل موته او الانسانية قبل زوالها . وهذه نقطة بالغة الدقة وهذا هو الجواب الرقيق لكنه قاسي الى جميع العصاةيين الانانيين جداً ممن يريدون ان يجعلوا حياتهم في المقام الثاني من الاهمية الى ان يستطيعوا ان يكونوا في كامل السيطرة . فلا الانسان ولا الكون سيكونان معقولين كلياً الى ان نوقفهما ونصورهما : وهذا هو السبب في ان العالم عبثي . وكما يتضح لـ (ماثيو) ان يدرك ، فان الحرية وعيب محض ، سواء على المستوى الشخصي او المستوى القومي ، كما يحصل ، عندما يتسخ العنصر القومي في رواية (الحزن العميق) ، لأن المعلوم لا يشير بأي شكل من الأشكال إلى طبيعة المجهول .

وفي الاخير يجب ان يُفسر تصور (سارتر) بكونه واحداً من الالعب الترميزية التي نلعبها مع انفسنا حالما نعترف بعدم قدرتنا على التأثير . فشخصيات مراهقة العصبيين تجسد اللعبة الذهنية الفرنسية . فالتنظير وسيلة مؤثرة في ابهاج انفسنا ، لكنه ليس كذلك في مجال بناء المبادئ . ودون خشية منه بأن تتلوث يداه او ان يقدم نموذجها الخاص بلا مهادنة ، يكون (سارتر) قد انتدع لوناً طاقياً من الرواية التي تتضمن فيها التهريجات والطموحات العنيفة الى المطلق في وقت لمحرق فيه حضارة . وكيف يكون خلاصنا ؟ هل بالرجسية ام بالفعل السياسي ؟ ان الخيار ،

وهذا ما يلمح اليه (سارتر) ، زائف . وهو نفسه كان قد رفع صورته عالياً في مناسبات عديدة ، اعتقاداً منه بإمكانية احراز شيء ما ، لكنه هو ايضاً الذي ابتدع بطل مسرحية (حراس التونا) : حيث ذُفن (فرانز فون جيرلاخ) حياً في غرفة نوم في مسكن الأسرة . كان (فرانز) معتزلاً ، وهو يفضل الحياة على هذه الوثيرة ، حيث يقضي وقته موجهاً الخطاب الى الاشخاص الذين يفترض بأنهم سوف يحكمون السيطرة على العالم في العام ٣٠٠٠ . يقول لهم : « اصغوا الى شكوى البشرية : وهي تقول - « لقد فصحتنا افعالنا ، وكلماتنا وحياتنا المزرية » ، و (فرانز) هذا ، لا يكون علاقة سلاح مع اخته وحسب ، بل انه يرفض ايضاً اية علاقة مع ابيه الذي كان يحتضر يجعل مريض السرطان . والاب هو الذي يدفع اخيراً بنفسه ويد (فرانز) الى الانتحار ، و (فرانز) ، كما اتضح في نهاية المسرحية ، كان قد عذب معتقله الروس في (سمولنسك) . وعليه يُلقي الاب على عاتقه نصيباً خاصاً من المسؤولية . وتنتهي المسرحية بخطة مسجلة لـ (فرانز) ، وهي في حقيقتها احتجاج من الوعي الداعي للحاد للاتصال بالحديث : « كان من الممكن ان يكون هذا العصر جيداً لو لم يترصد الانسان ، منذ زمن سحيق ، عدو قلس ، كان قد اقسم على تخطيه . . . ان هذا العدو الوحش الامرء آكل اللحوم . . هو الانسان نفسه » . وهكذا يكون احتجاج النظري المحلص . وهو احتجاج يفصح عن كل ما حلوسه (سارتر) بصعف نظرياً ، وعن عرضه لذاته المأسوسية تفرياً ، وعن كبر من نظراته السياسية عن الانسانية ، وايضاً عن القوى الفاعلة لكتاب احريى بدء من (جيد) الى (روب غرييه) ممن عارضوه بجميع الفرائع للفردية .

- ٣ -

كانت فكرة (البير كامو Albert Camus ١٩١٣ - ١٩٦٠) طموحة دائماً بصورة معقدة لكنها ، لربما بسبب المسحة الغنائية نقاد صبره بالمواقف المتطرفة ، كانت تدور اقل غامساً في التفاصيل منها في المخطط العام . ويظهر عمله اهتمام (جيد) برمته بالفرد ، لكنه خالٍ مما اتصف به (جيد) من عدم القدرة على النظر

ابعد - فوصرح المحططات العامة عند (جيد) سببه الاهتمام الذاتي المركز ، اما وضوح (كامو) فهو وضوح الانسان المهتم بملاذئ اي انسان فرد اهتماماً اكبر من اهتمامه بنفسه بمخاصة ان بحثاً عن الاعتدال ، وعن الطريق الاغريقي الوسط ، هو الذي ميز دوماً (مواقف) كامو الفائقة الشعبية - فمقالاته الاولى في (الظهور والوجه الغريزي L'Envers et l'endront ١٩٣٧) و (اعراض Noces ١٩٣٩) تتردد ما بين الاتحاد الغريزي والمتعة الجسدية - لقد تعلم باكراً بأن المرء لا ينال السعادة بسهولة من طريق عقله الباحث : فما بين الخذل والقنوط يوجد فقط تجسيد العتية . . . وهو نقص في التطابق ما بين المثاليات المتأسكة والواقعية غير المتأسكة . وهذا التفاوت ، كما اشار اليه في رواية (أسطورة سيريف Mythe de Sisyphe ١٩٤٢) ، يمكن ان يحفز على الانتحار ، جسدياً او ذهناً ، وان ايأ من الانتحارين لا يتطابق مع نظريته بأن « العبث يعتمد » في وجوده ، على الانسان بقدر ما يعتمد على العالم ، ثم ان حقيقة ادراكنا للعبث تريد من مقدار العتية - مقابل ذلك ان العبث لا يمكن الشفاء منه : ويجب على الناس الانتباه لهذه الحقيقة بروح متحررة من الانفعال ، على اية حال - اننا نطأ (الحافة الدورانية) ما بين التحطيم الذاتي وما بين الهروبية ، وانها حقيقة ، ان فعل (صيانة الاخلاص للربة) هو خيار عاطفي ويجب ان لا يُسمح لذلك الفعل بأن يحسب بأن نكون متاليين متصلين - لكن ، حسبما يوضح (كامو) بطريقته الإيمانية العربية الخاصة والضبابية أحياناً ، اما نستطيع التمرد : اننا نستطيع (رفض) العالم .

لقد رفض الانسان العالم بطريقتين رئيسيتين - ميتافيزيقياً وسياسياً ، كما يشير (كامو) الى ذلك في رواية (الانسان المتمرّد L'Homme révolté ١٩٥١) - ويستخلص من امثال هذه المفاهيم انسانية ثالثة تعش عن درب ما بين الخداع الذاتي الرومانسي واللاسانية المتمردة - فلا الخداع الذاتي ولا الحرية (التي يؤدي اليها كل تمرد سياسي) يجعلان الحياة اكثر معنى او اكثر احتمالاً - ويوجد في باطن كل فرد شيء ما ينحده العبث ، وهذا مسبب كلف للإستمرار على العيش ، ولو ان (كامو) لا يستخلص من ذلك قصداً مقدساً - فمواجهة العالم ، بأي شكل من الاشكال .

عبارة عن مغامرة عاطفية ، وليست خطوة منطقية ، ويجب ان تقوم هذه المواجهة على مفهوم مشابه لمفهوم « الفكرة المتارة بضوء الشمس » التي اختتم بها كامو رواية (الانسان المتمرد) بغموض . ان تطوير الطريق الوسط واعتباره معياراً - Mesure - يستلزم خفض رؤانا حتى هل حساب المعيار نفسه . وما يقصده (كامو) حقيقة هو اننا ينبغي ان نتعرف الى الاشياء بالعمل بأجتهاد وتصميم ، وان لا نتوقع ، كالقديس او الخاطيء ، الشيء الكثير .

وحين نلغث الى قصة كامو (Camus's Fiction) (حيث ان كلمة رواية novel لا تناسب سرده القصصي تماماً مثلما تناسب سرد جيد) فلما نجد ذهننا يقظاً يقظة ذهنية كبيرة وغير مسيطر تماماً على عالم التضاعة اليومية . ان رواية (العريب 1941 L'Etranger) تبين بأنه لا توجد تفسيرات للمحنة سوى العسيرات التي يتدعها الانسان بنفسه . ان امثال هذه التفسيرات عبارة عن اشكال من الخداع الذاتي وهو ما يطلق عليه (سارتر) - سوء النية Mauvaise foi - ، وان (ميرسول Meursault) ، البطل اللابطلوي ، والانسان الألي الهي الذي يقترب مصادقة جريمة حققاء ، يعاقبه المجتمع لا بسبب فعله هذه بقدر ما كان السبب رفضه العلق بأشياء لم يعتقد بها . فـ (ميرسول) يرفض أن يجدد نفسه ، وهو الانموذج الأصلي للانسان المخلص الذي صيغ على هذه الشاكلة ازاء هذا العالم كما هو في الواقع . في الحقيقة ، انه ذلك النمط من الانسان الألي الذي يوجب مجتمع ذو انماط آلية مختلفة من الناس ، القضاء عليه . ففي حياته الشخصية - في موقفه ازاء موت امه ، وازاء صديقته وازاء معارفه - لا يتظاهر بمشاعر لا يحس بها او يخفي تحت مظهر كاذب تلك المشاعر التي لا يجد بداً من الاحساس بها . وفي الاخير ، يدرك بأن الحكم بالموت عليه انما يربطه بجميع الناس الآخرين ، وهذا الادراك هو الاساس الذي يبني عليه (كامو) ملحبه في المحبة والعطف . والفرد يُحسب ولا يحسب له حساب في أن واحد ؛ لأنه على حالة هذا جزء مندمج في استهلاك الكون للبشر ، كما انه يمتلك اسماً يعمل عليه كوجود فردي . وعليه يستطيع (ميرسول) ان يرفض اعتقاد القس بالغرض المقدس ، كما يرفض بالطريقة نفسها موت القس في رواية (الطاعون) .

١٩٤٧) Peste ، وهي الرواية - الحارقة التي عمل عل كتابتها اثناء الحرب والتي ترمز الى عدم وثاقة صلة الدين حينما يتحد جميع الرجال على هدف مشترك عام يعكس مضيقهم المشترك النهائي

ان الطيب (ريو Rieux) الشخصية المركزية هو الذي يروي احداث رواية (الطاعون) انه يروي كيف ان (اوران Oran) ، مدينة في شمال افريقيا ، قد ارتفعت بالحيلة عند تهشي الطاعون ، وكيف كانت استجابتها عند انتهاء البلاء يصارع بعض الرجال الطاعون ويكيف الآخرون انفسهم له . والطاعون هو الطبيعة بكل حبروتها ، ومدينة (اوران) تجسّد للارتابة البشرية بكل غباثتها وتتملأ الشوارع بالجرذان ، ويترع المواطنون قاطبة من الحذر الذي لا يستطيعون ، عمل ، ارادتهم ، تنفيذ . ولم يكن ممكناً الوصول الى البحر ، فأبواب المدينة مغلقة . والناس محاصرون بالطاعون الدبلي Bubonic plague الذي يقتل الآلاف منهم . ولا سبيل الى تهدئة الطبيعة ، لكن عدداً من الرجال هم يتسنى لنا ان نراهم عن قرب ، يؤلّعون فيها بينهم عصبة مقاومة . ويفسر القس ، وهو الاب (بانيللو Paneloux) ، الطاعون على انه عقوبة للمخطايا ، لكنه يعود فيما بعد ليعتبره اختصاراً منزلاً من الله بأسلوب ملحمي حقيقي . ويموت وهو على اعتقاده هذا . لكن رجلاً آخر اسمه (تارو Tarru) ، انساني مفترق العضل ، كان قد رأى بأم عينه من قبل مشهد رأس يقطع ، رأى في الطاعون علامة أخرى على التزوّ التخريرية للطبيعة . وهو يعتقد اعتقاداً ثابتاً بأن الخير في العالم يأتي نتيجة لندل أقصى ما نملك من قوة الارادة . ويموت وهو على كره لأساليب الطبيعة القاسية ، معلّماً من قدرة الانسان على تغيير النظام الطبيعي . ان الطيب (ريو) ، الشخصية الرئيسة ، اسان آلي متفان ، وهذا على الأقل ما كان عليه الا ان رأى طقلاً يموت وسمع القس يفسر موته على انه عقوبة . لم يستطع الطيب ان يفهم كيف ينبغي للعقوبة ان لا تمير . لماذا يموت الطفل بينما يظلل المدبون على قيد الحياة ؟ ان الشخص الوحيد الباقي ، بعد احسار الطاعون ، هو الطيب نفسه الذي يجمع مذكراته اليومية المتعلقة بغضبه وشغوره بعدم العدالة بين يدي الطبيعة غير المتأثرة بالشعور الشخصي . ويجب ان

يستمر في عمله في حيازة الانسان ضد القوى المعياء للكون وكما يقول كامو ،
فبالتمرد وحده ضد الحالة الشرية يستطيع الانسان اثبات نبذه الجوهري

بعد التحلي عن كل امل في حصول معجزة ، نقل (ريو) بالفكرة العامة
لروح الأخوة . وفي إحدى الليالي يهرب هو و (تارو) من الطاعون ، سياحة في
البحر . وهكذا يجدان طاقتهما على البهجة كما يجدان ارادتهما للصراع من أجل
الآخرين . لكن هذا الفعل ليس انتقاماً مفاجئاً في الايمان عوضاً عن ذلك ، كان
(كامو) قد عبر عن هذه العقيدة تعبيراً محكماً في (اسطورة ميزيف) بأن « الرقة
والابداع والفعل والتبل البشري سوف تحتل مكانتها مرة ثانية في هذا العالم
الوحشي . وتتحدى هذه العقيدة جميع الطواغيت ، الملادية والذهنية : « ان خربة
العشب وخبر اللامبالاة ، سوف تغزيان « عظمة » الانسان ، وليس بالضرورة ان
يكون هذا في اطار لاهوتي . وطبقاً لـ (كامو) : « هنالك عاملان للروح الانساني
فقط هما : عالم القداسة او باللغة المسيحية . . النعمة الالهية - وعالم التمرد » .
وعليه فقد تجمع في رواية (الانسان المتمرد) جميعاً شبه طقسي التمرد الاسطوري
والتنمرد الادبي والتمرد الواقعي ، بدءاً من (يروميشوس) الى (ايمان كارامازوف)
والى (ساد) . ويجعل (كامو) الايمان فعلاً مقصوداً مستتباً منه تلك الانتقالات
المفاجئة اللاعقلانية امثال انتقالات الوجوديين للمسيحيين . لكنه يعجب بعقيدة (بير
Buber) في الوعي والتحقق كما يعجب بتحديثه لـ (الشيء القدسي) بأنه
« حضور محسوس به في الصمت اثناء لحظة من الوعي الاصيل . وباستمرار أقلق
(كامو) الوثني المزهو صرح الفكرة العقلانية الذي نصبه (كامو) الانساني نفسه .
ربما ان الحمائم ، في رواية (السقوط Chute ١٩٥٦) ، التي تطير طيراناً لولبياً في
السبل الهولندية ، ترمز الى شيء اقل واقعية من الثبات الانساني ، شيء يضيف الى
موتة تحريفاً معنوياً سخرأ جديداً . ان رواية (السقوط) تواجهنا بمحام ياريسي
ناجح وقد ترك مزاولة مهنته ورحل الى (امستردام) وسكن قبالة قنواتها المائية . انه
يشعر بانحماقه كإنسان : لقد اخفق مرة بجمع فتاة من اغراق نفسها . لذلك ، حسب
تعايير (كامو) ، فقد قطع صلتك بالرجال الآخرين . وهو ، لا سيما بنظره ، لا

يستأهل ان يكون عضواً في المجتمع البشري . لهذا ، ينسحب من المجتمع في محاولة منه للتكفير واستعادة اهليته . ومرة اخرى ، يؤكد (كامو) على امتيازات والتزامات الوعي الذاتي الفردي . كانت هذه هي النظرة الاسمية له عن الانسان ، وقد قادته باستمرار لطرق انشاءات في كراصات متكررة هيئة روايات ، والى كتابة قصص رمزية في مجموعته (المنفى والمملكة 195٧Exil et le royaume) وهي تومض على هيئة قصص قصيرة خالية من العيوب تقريباً . في الحقيقة ، كلما اوعل عمقاً ، كلما التجأ الى المسائل الكونية والتأويلات الباطنية او الروحية اكثر من التجائه الى الاشياء الخاصة ومنذ البداية فصل التعامل مع التعميمات الحسية المعاني وكان احياناً يملأ الفراغات بالوقائع اليومية حين يصبح موضوعه تجريدياً فحسب (وهذا هو ما يفعله بالضبط في مذكراته ويوميته المنشورة) .

لقد وصفت (جيرمين بري Germaine Bré) رواية غير منشورة اسمها (الحياة السعيدة La vie heureuse) - بأنها نوع من البحث الفلسفي الوجودي الشامل - وهي تعتبرها القلب الأم لجميع كتابات (كامو) المنشورة ، فالبطل (ميرسول) يقتل (زاكريس Zagreus) ، وهو شخصية ديوانيسية^(١) ، كاحتجاج منأو (فرد) ضد الموت ، ولبرهة من الزمن ، يستحل (ميرسول) لنفسه قدرة الموت الخاصة ، وهو عابر سبيل دنوي . بعدها يرحل الى (براع) بالنقود التي جماعت عن طريق الجريمة . لكن في أحد شوارع (براع) يعثر على جثة ، فيرجع إلى الجزائر ليعيد التكفير بكل مواقفه . ويسقط مريضاً ، لكنه يرحب بانحطاطه وموته القريب كواحد من انجازات الدنيا السامية . اننا لسنا بعينين جداً عن كلام الرومانسيين الانكليز عن إمكانية (التوحد مع الطبيعة) . والرواية تنوع لموضوعة سفر الحاج : وهي تضرب المثل على النظرة (البلوتينية Plotinus) القائلة بأن جميع الكائنات هبطت من حالة مشاركة في مصدر الكينونة ، وانما تحاول باستمرار ، عبر مراحل مختلفة ، الرجوع الى هناك وبراحل (ميرسول) : ملهية وذهنية وروحية ، اي أنها ثلاثية فهو يعيش في عمله الخاص المراحل الثلاث الرئيسة لتحليل (كامو) للموقف

١- نسبة الى ديمويس Diomyus ، وهو له الخبر الامريفي المترجم

البشري والعالم عبثي (- أصم كلياً - إزاء الطموحات البشرية) وهو يستمر (تزداد) أما
 غدياً (فرضياً) أو إيديولوجياً (تنبؤ وثورة) ، وكلاهما لا يتطابقان باسجام مع الاعتدال
 المأمول القائم على أساس (الفكرة الخاتمة بضوء الشمس) في الحقيقة ، كان (كامو) رواقياً
 حقيقياً وإن موضوعه كتاباته مسيحية تقريباً : فعند المحنة ، وفي عصر الخوف ، هذا يجب
 أن لا نفقش عن الوحدة أو الصمود التام ، ويجب أن لا نكون شديدتي الإحتياج أورا هدين
 ولا رجالاً من صخر أو آلهة رافقة ، لكن بساطة أن يكون كل واحد من وحاصراً بالنسبة
 للآخرين وإن نكون مسؤولين عن أنفسنا

إن هذا الجانب الإيجابي في (كامو) مؤثر ومشجع . لكن ، بدء من رواية (الظهير
 والوجه) إلى المجموعة القصصية (المنفى والمملكة) ، كان قد عدّى عادات ذهنية سلبية
 معينة ، قل ما لوحظت وقل ما توقشت ويمكن العثور على مفتاح عدم الرضا هذا عنه ، في
 لوم (سارتر) بأن (كامو) قد أحب الإنسانية لكنه لم يضع ثقته بالأفراد . كان يمتلك شعوراً
 واهماً عن البنية الاجتماعية ، وعن المادة التي تخلف روايات لمرآة ، وعن الحب بين الأفراد
 بكل أنانيتهم وتلمسهم سبل الحياة ، وعن حقيقة أننا لا نخشى الموت لكننا نخشى
 احتمالات ما وراء الموت : فالسعادة الطاغية بلا أمل ، كالتمتع الملحمة ، ليست كافية
 وهو يقول أننا يجب أن نحب الحياة ، وفي مناقشاته عن الفن ، عن أية حائل ، نجد كلاماً
 كثير أ عن الأحرار لكننا نجد قليلاً من البهجة في الحديث عن الإنسان نفسه . وهو يكن
 احتراماً مبالغاً فيه للفن ، ولقد قال مرة : « يجب أن أكتب فيما أنا أسبح » ، ولربما
 لأن المجتمعات الحديثة «خالية من القدسية» فقد توقع الكثير جداً من الفن ،
 وبذلك يرتبط مع (هورستر) و (مالرو) . إنها خطوة لا بأس بها ، بدء من اعتبار
 الفن المخرج الوحيد للمؤمن بالكمال وانتهاء بتكليمه على شكل دين . فالكتابة ،
 كالسباحة ، يمكن أن تكون ملبنة بالحياة ، لكنها ليست الجواب الكامل للتوق
 الشرقي في السيطرة على عالم ما بعد الموت .

إن كتاب (كامو) الأخير الموسوم بـ (الرجل الأول *Le premier homme*) ربما يبين
 فيما إذا كان هو قادر أو غير قادر على كتابة رواية السلوك . وكونه مصاباً بالسعر الحواري^(١)

١ - الشعر الحواري . خلف مسورة كامو عهود لها تصب من سحره حتى الحواريات (الشرع)

المتنل ، فغالباً ما كان يجد الطريق الوسط يؤدي به الى الحالة الإعتيادية التي يزدريها
حياله . وعلى الدوام بدا عليه انه موعماً لا يحض انتباهها الى الألوان الحياتية المزيجية . لقد
وصع حرية الحسد قبل خاصية الروح ، وفي إحدى المرات اقتبس اشارة دوستوفسكي
القائلة بأن المرء يجب أن يحب الحياة قبل أن يحب معناها . . . أجل . . . وعندما يتوارى
حب الحياة ، فمن غير الممكن لأي معنى آخر أن يدخل السلوان على قلوبنا . كان حب
(كامو) للحياة انتقائياً ، وقد فضل اشكالها الأولية : الرقيقة والبذائية . وعلى مثل هذا
الأساس ، هل يستطيع أن يخلق شخصيات مقنعة لها تأويل باطني أروحي ؟ كلا . انه لا
يستطيع . وحينما يذهب (ريو) و (تارو) الى السباحة في البحر ، فانها بكل الجأز ، يعيدان
التعام نفسيهما بالحساب المحسن للطبيعة ، وهما تحديان الرعب ويكملان الصورة
ويرفضان صورة مطلقة هكذا (كامو) أيضاً ، انه يتسلل من «عصر الخوف» الى النشوات
المسرفة والأفكار المحررة . لقد جعلته الساحة ان يمتلك البحر بساقيه) وغالباً ما أتاه
التطير بشكل مماثل من السيطرة الوهمية على العالم . ان فكرته الاجمالية - عن الحد الأبدي
والحد الوفي والموت وراثاء الشبحوخة وتكرار المواسم التي لا راحة لها والاستبداد والحرب
الباردة واستداد الفرق الفرنسية في وطنه الأم الجزائر - تجعل بالتنوع لكن ليس بما فيه
الكفاية . ان المرء ليس سائل ان كانت فلسفته قابلة للتوصيل بلغة أخرى ابعد ما تكون عن
الارتباك والتعقيد ، والتي لا تقع حياتنا اليومية في نطاقها . وتبدو رواية (الرجل الأول)
رمزية كالآخرى . ان (شاتوبريان Chateaubriand) الوريث «الآخر الموهوب جداً» ،
ما كان من المحتمل أن يصير (بلزاكاً) آخر لولم يقم بهجمات شديدة على عاداته السابقة .

وعلاوة على أن روايات أندريه مالرو (André Malraux ١٩٠١ -) من
نظرة وجماليته وحرفته كانت حافزاً لا يأس به لـ (كامو) ، فإنها قد شكلت
وجهات نظر (كامو) بشكل أكثر دقة وامتاعاً للعقل . ومن المستحيل فصل روايات
(مالرو) عن حرفته ، لأن جميع كتاباته قد قُدمت بصورة وثائق وتعليقات عن تقدمه
الروحي الخاص . ان كتابة (مالرو) دليل صحة عقلية دنيوية لإنسان وصع نفسه في
نصرف الإنسانية ، وفي الأخير ، دون مراوة ، وجلبها غالبية ، انه واحد من عظماء
الكتاب الفرنسيين في القرن العشرين : لتنوع أساليبه وعمقه وإيمانه بالبشرية وكذلك

ليراته الخاصة به وهو يتحدث كعرد. فيما تكون ملاعة (كلمن) مكيفة تكيفاً سياسياً، تكون بلاعة (مالرو) بلاغة خاصة هادفة الى الخس الحطائي اندروياته الثلاث الأولى (الفاغنغون Les conquérants ١٩٢٨) و (اسهل طريق La voie royale ١٩٣٠) وروايته الثالثة المهمة الخنونه (الوصع الشري Le condition humaine ١٩٣٣) تنطرق جميعها الى الصن وتلمع دائماً بقصص رمزية في «الوصع الشري» وتعرض رواية (رمن الاحترار Le temps du mépris ١٩٣٥) لانتصاب مؤثر مصير شيوعي حيكلي في ألمانيا النازية، أما رواية (الأمل ١٩٣٧ Espoir) أكثر روايات (مالرو) شيئاً بأسلوب هيمسوي، فلها حول الحرب الأهلية الإسبانية، وهي واحدة عتاشد التهكم الحيون، ونشير إلى قنوط (مالرو) في عدم قدرة الإنسان على التعاون مع رفاقه الآخرين بصورة معتمد عليها وتؤشر رواية (اشحار حور التبرغ Noyers de l'Altenburg ١٩٤٨) انتقالة الى لقصة الرمرة الواضحة العالم، والى ملاحة اعتداد الإنسان نفسه، لا في محالي لسياسة والمجرفة، بل في محال تاريج الفن الموثي. (هذا الخط، لم يكتب مالرو حول تاريخ الأدب، ولو أنه وسع من حبه للعثريات بطريقة معارة لطريقة - أنثرود - من حيث ولاته لمن السينيا. لا يبدو هناك سب ما يدعو إلى عدم مرور المصادح الاصلة البيلة في الأدب، كما تبرز في الفن، لا سيما لرحل معروه مثل مالرو)

ان الصفة الرئيسة في جميع تلك الروايات هي الحث الدقيق عن المائدة الفردية وقدرة الانسان على تنظيم عالم افضل. فمعادل المعن والاضطراب والنزوة والعذاب يخلق (مالرو) صوراً للأمل. فقدّر الإنسان يوجب عليه بناء أساس للأمل وسوف يكون عبثاً تحديد هوية (مالرو) بأنة استقامة ميباسية أو ديبية. لقد أفلح دائماً ان يتعد قليلاً عن المرحلة الرمزية كيما يكون تعليقه سحيماً وصريحاً. والعادة الأدبية التي حوج عليها (معد رواياته الأولى الى دراسته للفن الديسي في «امساح الالهة - المشورة في ١٩٥٧) كانت في تصويره واشارته الى الكائنات اسثرية فوق الطعنة، التي يقول عنها، بأنها تعطي الاسان مواقع للأمل واساساً لاجرام الدات والإسان، في الحقيقة، هو المخلوق الذي يستطيع خلق الكائنات

اشرية فوق الطبيعية من خلال عمله بأنسجام مع مبادئه عبر مشرعه لكنها موروثة
عبر القرون بكل ثقلها المائل من الضعف الإنساني المتكرر.

وما هو الإنسان؟ ذلك هو السؤال الذي حل في اللحظة الأخيرة عمل وعناصر
النفس الأبدية وهو موضوع المناقشة في المحادثة الواردة في رواية (أشجار جور
التبرع) لقد تعدم (والتر برجييه Walter Berger)، وهو اسال معتد تغلّى عليه
الطبيليون، درساً من انتحار أحمه، فكان نموّه التالي الى الأمور الجوهرية الواضحة
نديراً ما ان الكائنات البشرية فوق الطبيعية آتية وفي الرواية نفسها يتحرك الجنود
الألمان الى أمام بعد هجوم بالعارات، الا أنهم ما لشوا على التراجع وقد صدموا
صدمة كبيرة احرجتهم عن النظام، فرجع كل واحد منهم حاملاً جثة روسي ميت
بالغاز ان حوادث كهذه تدحض التنبية المسعورة توجد هنالك استمرارية
للطبيعة البشرية عبر العصور، ويمثلك الانسان شيئاً أبدياً، وقد بان هذا الشيء
بجلاء اعطى (كاتو Katow) في رواية (الوضع الشري) الى ريميله السجين مائة
(السياتيد) التي سوف تنقذه من تنفيذ حكم الإعدام القاضي البربري عليه
والإنتار، كالوث، متعذر اجتنابه: ونحن لا نستطيع اقناع أنفسنا بالشيء الأول
بالقدر الذي نستطيع فيه تحليل أنفسنا بالمحادثة المطولة مع الاحتصار. ان ما يطلق
عليه (مالرو) «هجوم الرثاء» هو الذي يجدد حياتنا اليومية، وان اشجار الجوز
المعمرة، كاهوات الصمت التي نعلها في الرسم والنحت، التي نعدد ونغير هوية
الشيء عبر المحتضر فينا ويقي الكثير من هذا واصحاً حتى في نقائص (مالرو)، ما
بين النقص والمغامرة، وما بين الجمالي والحنون

وبين العفة والفتية، تجعل عمامة بلاغية عابرة عنده المعنى غامضاً، لكن
القارئ الصابر، سرعان ما يوطد نفسه على نقائص (مالرو) الاحتياطية أمثال
الطلام والنور، الشيطاني والقسامي، العزلة والمشاركة، والمفت والحب. هذه أشكال
دقيقة بما فيه الكفاية عن موانعها (مالرو) مع (ساترن Saturn)، العول الملتهم
للإنسان الذي يجعل معامرة الإنسان مع الخوف مغامرة كسيرة وتصبح هذه

المواجهات أسرة وأقل دقة عندما ترتبط بنوع من التطوير يمكن إيجازه كالآتي: إن المبادرة التاريخية على شكل ثورة أو قيادة ترفض بالتأكيد مفهوم أن الإنسان هو يبدق لا حيلة له، غير أن مثل هذه المبادرة نفسها خاضعة إلى ميكانيكية الكون... وهي مباداة لأعنام الكون لا تنقيحه قطعاً. والفن، من ناحية أخرى، فيه روح فردية عالية وفيه روح جماعية عالية أيضاً، وهو غير خاضع إلى العيوب التي تحاصر أولئك الذين يحاولون تجاوز الوضع البشري من خلال معاقبة الذات (مثل شخصية - بيركن Perken - في رواية - أسهل طريق -) لوم من خلال الإلتزام السياسي (مثل شخصية - كارن Carrene - في رواية - العائثون -)

وتلك هي قصة حياة (مالرو) الخاصة. لقد جعل من نفسه المادة الخام لتجربة عميقة شجاعة. وربما يجده الآن الجيل الجديد من الفرنسيين (وربما بعض رفاق السياسيين القدامى) رجعيًا نوعاً ما، وجاداً بعباد ومعرراً به موضوع، غير أن مثل هذه التقييدات مسموح بها، حسب نظرته إلى حرفته إجمالاً. وهو يتقصد أن يُقرأ له ما يمكن أن يكون قدوة ذات معنى. إن قطان الباهرة في رواية (أسهل طريق) يطلق على (بيركن) تسمية «المسوس الأساطيري mythomane»^١، وهذه التسمية نفسها تناسب (مالرو). و(بيركن) الذي يحاول أن يضفي على العالم نكهة خاصة من عنديته، وإن يستحضره كمرآة، يتحدث عن (ميرينا Mayrena ملك السيدانج Sedang) باستحسان قائلاً: «إنني أراه كملك مثلي، عاقد العزم على تمثيل سيرته الخاصة. انتم أيها الفرنسيون تعانون في العادة من الضعف أمام رجل من هذا النوع، ممن يفضل تقديم عرض جميل على النجاح القلبي». وإذا ما استمرنا هذه الكلمات لوصف (مالرو) نفسه، قلن نكون مخطئين جداً.

لقد فكر (مالرو) بعمق عظيم وبحث عن الحركة بطمع في مملكة الإمكانات الدهية، ما بين المثالية والرغبة الجامحة في الفتح، وما بين الخبرة والتوق إلى الربوبية. فالفاتح، بكل ما لديه من مباداة دينوية وحساسة روحية، ينتهي به الأمر إلى

^١ - المسوس الأساطيري هو الشخص الذي عنه بروع مغرط وغير سوى إلى الكلب والبالغة (ج ٢)

ابتداع فكرة تجريدية مشوهة كالنازية. والأمل يسبق الفعل. ولكني يكون الفعل مفيداً يجب تنظيمه، والتنظيم كله طراز من الفكر التجريدي. ان (بيركن) يخاف من موت لم يمتد له نفسه، أما (كلابك Clappeque) في رواية (الوضع الشرقي)، المتسكع في وقت تحتشد فيه القوى المعادية فقد تحمل عن الإعتبار. لأن الفعل إنساني بالدرجة الأولى. وان أكثر ما يلائمنا شخصياً من الأفكار هو من النوع الذي نختار ألا نفعلها. وعليه، فالأمر ميلان في عقمه، سواء حاولنا تشكيل العالم حسب مثلنا الأعلى أو قبلنا بلورة التكرار الأبدية.

تلك هي موصوعة روايتي (القائمون) و (أسهل طريق)، كما انها موضوعة الروايات الثلاث الأخرى، علما إذا طرحنا جانباً عدداً من الملحظات الثرية والأشخاص في الروايتين الأولىين. ان رواية (أشجار الجور) فقط تؤشر مرحلة انتقالية، بدأ فيها (مالرو) بإعادة تفسير احساسه بـالعرب القديمي، وبالمشاركة الضعيفة المتواضعة وإحساس القوة لإنسان ما بعد عصر النهضة. فلا الفعل الأعمى ولا فتور الشعور التكمش من الأشياء الإنسانية حقاً فالعرب يتجولر جميع المظاهر، والمشاركة ليست جسدية، ويجب تحديد معنى القوة بأنها ردة فعلنا ضد الشياطين. ان عمل الفنان الحقيقي هو الإنقضاء على هؤلاء الشياطين، اذ انه هو الشخص الوحيد الذي يستطيع أن يقدم، بإيمان خال من أية شائبة، شهادة عامة عن طبيعة عالمنا هذا.

— ٤ —

إذا اعتبرنا (اندريه جيد Andre Gide ١٨٦٩ - ١٩٥١) روائياً فأنا نكون جزئياً قد أسأنا فهمه بأية حال ، وإذا اعتبرنا ، في الوقت نفسه ، على سبيل المثال ، (مزيفو النقود Les Faux-monnayeurs ١٩٢٥) التي هي الكتاب الوحيد الذي اطلق عليه هو صفة (رواية roman) و (الباب الضيق La porte étroite ١٩٠٩) ككراريس او مبرة ذاتية موهمة ، نكون غير أمينين في حكمنا . انها تشبه الرواية

ويجب ان يكون الحكم عليها كذلك . لقد عان (جيد) من تناقضات كثيرة جداً لم يستطع معها الركون مسعدة الى اي نمط أدبي تقليدي باستثناء كتابة اليوميات . ومن الجدير بالملاحظة انه اصاف الى رواية (مريفو النقود) ملحقاتاً سماه (يوميات مزيفي النقود Le Journal des Faux-monnayeurs ١٩٢٧) والتي يفهم منها بأنها تعليقات عن الاداء اليومي جمع اثناء كتابة الجزء الاول . انها لا تتعاضى عن تلك السابقين او تستقص من الابهة الفارغة المزهوة التي يورسها (جيد) بتفصيل عن طلبة المدارس الارييسين او للمراقبين ، ولا تقدم اضافة لما جاء قبلها . لقد عان (جيد) من القلق ومن الشعور بالذات . كان يتلهف دائماً الى وضع الاشياء بطريقة مختلفة ، والى الغاء طريقة عرضه الراهنة ، والى التدخل واظهار بلاغة المقولات التي يحاول القارىء تطبيقها . كان حياً وزاهداً ، متزوجاً لكنه لوطي ، اخلاقياً لكنه ايضاً خيالي متطرف ، سيداً في النثر الكلاسيكي لكنه قلق لمواجهه الداتية ، لذلك كان دائم التحول والتزدد . بالسبب له ، ان تحكمية المسلمات - سواء في الفن او في الحياة - تقتل الشعور Disponibilité - والاحلاص .

ان رواية (اللااخلاقي L'immoraliste ١٩٠٢) عبارة عن سيرة ذاتية مموهة : فيها البطل الشاب يتلهى بالسرقة وباعتراك جرائم صغيرة ضد نفسه ، وفي النهاية يسبب موت زوجته . ان (جيد) ، كما هو شأنه دائماً ، يقدّر موقفه الخاص استقرائياً . وروايته (عودة الولد العفري Retour de L'enfant prodige ١٩٠٧) عبارة عن حكاية مألوفة ذات مغزى اخلاقي (Parable) وقد حولها الى حكاية ذات معنى اخلاقي مختلفة . لكن رواية (الباب الضيق) حكاية ذات معنى اخلاقي من ابتكاره الخاص ، وفيها تصحي (أليسا Aïssa) بالحب الدنيوي لقاء احساسها بواجبها الديني أما (السمعية الريفية La symphonie pastorale ١٩١٩) فاقبل إثارة كثير ويكاد الإحساس بالذات أن يعرفها ، وهي على صورة مذكرات ملققة بعد وقوع الحدث . وهي تسجل النوازع المحتلطة لقس سويسري يكرس نفسه لعتاة جاهلة عمياء فتتفر روجته منه ، ثم يقع في الحب ، وفي الاحير يدعن امام محاولة انتحارية للعتاة ، وامام اهتدائها بروما وأقتاسها اقوال العدس (بول)

المقبت فيحلل النفس حبه للعتاة تحليلاً عقلانياً يقول : انني اتفحص الانجيل انني اتفحص عبثاً عن الأوامر والتعهدات والمحرقات كل هذه الاشياء مصدرها القديس بولس ، « ينبغي لكل مخلوق حي ان يرجع الى السرور » ان محاورته مع نفسه أسرة ، لا سيما بخصوص الرعة الحقيقية بالبراة قبل ان توحد القوانين . انها نوع من البراة (لكنها براة صاره) التي يشدها (لافكاديو ولوكي Lafcadio whiki) في عمل بلا مبرر *Lactegratun* وهو دفع رجل غريب الى خارج عربة القطار ، وذلك في رواية (كهوف الفاتكان Les caves du vahean ١٩١٤) بيد ان هذه (السوتي *sotie*)^(١) الهشة ، بما فيها من بام مزيف ، وخداع عمق في باريس وروما ، وتوريدات واهتياج مطحي مرتعش ، أكثر ما تكون مزهة في الجدل الفلسفي منها رواية اما ثلاثيته المؤلفة من . (مدرسة الباب *L'école des femmes* ١٩٢٩) و (روبرت *Robert* ١٩٣٠) و (جيفيف *Genviève* ١٩٣٧) ، فاتها اعظم جهد لـ (حيد) مؤدى بيراة وتغرق في ضرب احبي واحد وفيها يصعب بإحساس ولو تقتير شديد ، زواجاً طشلاً وتأثيره على الابنة . ولأن (جيد) هما يعطي اهتماماً لعلم النفس أكثر مما هو مألوف ، فإنه يجعل القارئ يريد المزيد . لقد كتبت روايات هذه الثلاثية بروح حانية ومطلق رقيق ، لكن مع هذا ، تبدو هذه الروايات وكأنها تقشط الرينة السطحية ، ويبدو ان اقتضاها ماشيء عن كثير من الوثابة والمثل عن الوعة في ان تكون كلاسيكية متحفظة

الاليتة كان قد رسم في رواياته بألوان زاهية مثلياً فعل في كتب رحلاته أمثال (رحلة الى الكومو *Voyage au cango* ١٩٢٧) و (العودة الى تشاد *Retour du Tchad* ١٩٢٨) وهناك دوماً ، في اسلوب (حيد) في كتابه رواية المذكرات *roman-journal* ، يوجد شيء من تلميذ علوسة عيـب ، برجسي ، ولا مثالي ذهنياً . لا يوجد شك في اخلاصه او في حقه على المتصنعين الرافعين . لقد كان واعياً أشد الوعي بالامكانات الشعرية ، وشديد الولوع بالاشياء كلها بحث لم يجمع

١ - السوتي ، ضرب من المرحاة الخفية في القرون الخمس عشر الخروجه

بالالتزام بالحدود المقصودة التي يطلبها الفن . وعندما حدد نفسه ، تصجرت حالة الشعور بالذات عنده على صورة شخصية (ادوارد) المقترص فيه انه كاتب رواية (مزيفو القود) وغالباً ما كان يسحب دوائره النقية حول مساحات من التجربة القليلة الاعتيادية جداً . انه مثل مزيج مخموق من السكر وبياض البيض ، لا زينة فيه ابداً ، انه غداء مسيل للعاب ، لكنه غير مغذ .

وإذا ما قارنا (مدوني حابريل كوليت Sidonie-Gabrielle Colette ١٨٧٣ - ١٩٥٤) بـ (جيد) ، يبدو (جيد) غير كفؤ بالحكم عليه حكماً صائباً حقيقياً . فموقعهما ازاء الكتابة متشابهان : فـ (كوليت) واعية بالتمتع ، وواعية بالروح الشعرية الطائشة ، التي تناسب تماماً الجمالية الحديدية ، بيد ان (كوليت) تنجح في استكشاف نفسها دون اسحود الهاجس الذاتي عليها . فالعالم المادي يتمتعها . ومثل اي مكر شهواني ، فأنها تهرئ من خال من الشعور بالذات . لقد دأبت على القول : « انظر Regarde » . ليست هناك طبقة في الموضوعات ، لأن كل شيء يتساوى في اهمية اذا كنت تمحضه اهتمامك كله . كان روحها (هنري جوثيه هنري هنري Henry Gauthier - Villars) المتعاون معها في كتابه روايات (كلودين Claudine) ، قد افسدها لها تزويقاته . اما في كتابتها الشخصية البحتة في رواية (المتشرقة La Vagabonde ١٩١٠) فقد أظهرت نفسها كاتبة حساسة رقيقة ، لكنها شيئاً فشيئاً ، صارت اكثر موضوعية ، ورواياتها : (الانصراف العاطفي La Retraite sentimentale ١٩١٧) و (منزل كلودين La Maison de Claudine ١٩٢٣) و (الفانوس الازرق Le Fanal bleu ١٩٤٩) تمُّ عن رغبة ملحّة للانصاح عن نفسها اتعاقاً . ولربما من احسن رواياتها (شيري Chéri ١٩٢٠) و (نهاية شيري La Fin de Chéri ١٩٢٦) اللتين تتكامل فيهما (لي دي لوفال Léa de Lonval) وهي امرأة كهلة ، بتربية (شيري) الشاب المدلل ، تربية عاطفية . إن (لي) تعرف ما هي فاعلة ، فتستلم للمعانة . ومن ناحية اخرى ، لا يعرف (شيري) ما هو فاعل ، لكن في الرواية الثانية ، حيث هو الآن بطل حرب شاب فارغ ، يكشف انه لا يستطيع الاستقرار . وتخلق هاتان الروايتان ، وهما تكادان ان تكونا من نوع

المأساة ، عمقاً وبعداً لا يمكن العثور عليها في حواصات (كولييت) لحب المراهقة في
رواية (القمح على العشب Le Blé en herbe ١٩٢٣)

إن ما لا نجده عند (كولييت) في أية رواية من رواياتها هي الأفكار
التجريبية : فهي تعيش من خلال بضعها ، انها «حالة أرضية» ، وتظهر اعتناقاً
خاصاً نحو الحيوانات . وكم انها مائعة في السن صغير كامل ، تستند رواياتها
(إسناداً تراثياً)^(١) . والعالم المائي دائم الحضور ، وبالنسبة لها يجب أن يكون
حاضراً لطرح موضوعاتها الرئيسة وهي : موضوع الضياع . وهؤلاء الذين
يعيشون الضياع يكشفون بأنهم ليس من المؤلف للكائن البشري ، أكثر من أي
حيوان آخر ، أن يستنق حالة تكون حالة معادة كاملة . وهي تعرض على
الأشياء المطلقة باصرار مثلما يعترض عليها (كلمو) : وفي مقابلة معها في عام ١٩٣٧
طرحنا المسألة بكل وضوح في كلمات فلاتل فائلة : « ليكيف المرء نفسه لما تأتيه به
الحياة ، وإن يعرف كيف يلتقط كسر السعادة المحطمة وإن يلصقها بعضها ببعض
بأحسن ما يمكن ، لكي يخلق منها سعادة أخرى » . ومن ثم يكبح ، بفاعلية ، كل
ما لا طاقة له بتحمله ، أو أن يفعل أي شيء هذا الحضور . وهي ترى بأن
الناس ما يروحوا يحاولون فعل ما تعلمته الحيوانات منذ عهد مسحيق ألا وهو التكيف
للبيئة . على أية حال ، انها لم تستكشف بصورة كاملة النتيجة الطبيعية لوجهة
نظرها : فالتناس الدائم والتكيف مثلما توصي ، ينتهي بهم الأمر في أنهم لا يريدون
أي شيء بصورة خاصة . ويصبح تحررهم من الانفعال والخضوع بلا تدنر إلى القوة
القاهرة رفضاً للحاجة ، ويستلزم هذا الأمر تخفيفاً لاسانية المرء . هكذا هو استبعاد
(سبري) الذي لا رجاء منه عند (لي دي لوفال) ، تلك الدجاجة الشجاعة
الحكيمة ، ولربما هذا كامن في رواية (جولي دي كاربلهاك Julie de Carnéhaak ١٩٤١) . وبغية تشريح كامل لحالة العقل هذه يجب أن نرجع إلى (موريك
Mauriac) . أن تشريحه يفيض لاحتلام الليقظة الحزينة ولبهيمية تلميذ المدرسة

١ - الأستاذ إيتراشي . هو «حالة جزء من كتب ال كتب امر (نقرح)

المزمو في رواية (مولفي الكبير Le grand Meaulnes ١٩١٣) لـ (آلن فورنييه
(Alain-Fournier) .

ان سوات العشرينات التي شهدت (كوليت) و (جيد) يكتسب أفضل
رواياتها الأولى ، قد شهدت أيضاً بروز روايتين كاثوليكين موهوبين ، هما (فرانسوا
موريك François Mauriac) و (جورج برمانوس Georges Bernanos) ، ضد
حلقية ذات مادة تافهة نسياً . لقد انتجت الحرب روايات مثقلة بالتفاصيل المفرطة
نوعاً ما، من أكثرها وعياً رواية (نداء الأرض Appel au sol ١٩١٦) لـ (أريان برتران
Adrien Bertrand) عن مشاهد لمعارك حربية مزينة بتفلسف ثقيل ، وكذلك روايته
الشديدة اللذع (عاصفة على حلقة بريه L'Orage sur le jardin de Candide
١٩١٨) ، رواية (لهب في القصة La Flamme au pout ١٩١٧) لـ (اج .
مالهيرب H. Malherbe) وروايتي (حياة الشهداء La vie des martyrs ١٩١٧) لـ
(دوهميل) وجميع تلك الاعمال عقلانية ، بينما تصور الروايات الأخرى حيرة
الجنسي الاعتيادي ، ومنها على سبيل المثال ، رواية (كاسبار Gaspard ١٩١٥) لـ
(رنيه بنجامين René Benjamin) التي تركز على انتهازي صياني وهو يتقل من
مرحلة البساطة المراهقة الى مرحلة الاستسلام الناصح . انها لمزيج حرب مشر
للصدمة ، فيها المضحك والمحزن . وقد عرض (بنجامين) أحداثها من خلال
عامية الخنادق المختلطة (اي عامية الجندي المضاف اليها صلحة ابتداء - موبارناس
Montpernasse) ، ثم تحل هذه الرواية الطريق لـ (هنري باربوس Henri
Barbusse) في روايته (العدو Le feu ١٩١٦) ذات الصورة المطلقة للرعب الذي
ينذر بمجيء (المارو) . ان (ماربوس) يستنفذ طاقة الأشياء لكي يعطي بعد ذلك
وجهة نظر معتدلة اما رواية (صلبان خشب Les trois de bois ١٩١٩) لـ
(رولان دورجيليه Roland Dorgelès) ، ولو انها جهيمة تماماً مثل سابقتها ، فهي
اكثر تكميلاً في نغمتها . فالجنسي (سولفان Solphart) عارب وطريف في ان واحد ،
وان فكرة كهلده ما كانت لتصلر عن (ماربوس)

وكانت رواية (رحلة في نهاية الليل Voyage au bout de la nuit ١٩٣٢) لـ

لويس فريدانند سيلاي (Friedinand Céline) أيضاً ذات مألوفة في طريقها عبر التحيز ، وهي عبارة عن هضم حريف مسطور لعدمه ما بعد الحرب المريح بحالة عدم الاستقرار في فترات ما بين الحروب . ان هذه الرواية الغريبة الرخيفة ، والتي هي ترسب حقيقي من اعوام ١٩١٤ - ١٩١٨ ، لارتبطها رابطة مشرقة مع معظم نتائج فترة العشرينات المتحيز . وهي ايضاً العائض الطبيعي للشردة (سيلاي) الخاصة وحياته المتقلبة في فترات عديدة . انها اكثر بكثير من الادب الاباحي ، وهنا وهناك حتى اقل . والبطل يتلصص طريقه من عنة الى اخرى يسرع من الشريرة العاطفية ، وهو مثل شخصية (فرديان) في روايه (موت في قرض Mort à crédit ١٩٣٦) ، يجد ان كل شيء يختصر وينفصح حالما ينظر اليه . ان ما يجب ان يخشى منه الفرد هو الانسان وليس مجريبات (الطبيعة) ، وكلمة (انسان) تشمل على الدين والحب والعلم والسبامة . وهناك نوعان من الانسان الانسان الشرير والانسان المحنون ولا شيء سواهما . فليس من العزاة بشيء ان صُت اللعنة على (سيلاي) باعتباره مختصاً بالموضوعات للداعرة في الادب وباعتباره حيواناً . لقد ولد (لويس فريدانند ديستوشيه Destouches) في ١٨٩٤ ومات (كما تنبأ نفسه) في خزي وعار وفقر في ١٩٦١ . كان ضد السامية ، كارهاً للملحة ومحترماً لذاته . وهو ابن الخياطة ومعلم فاشل ، وكان يعاني دائماً من حرج شديد في رأسه اصابه بعد تبرعه بالقيام بمهمة حربية خطره ، فكان لعنة على نفسه . وبماشيء يقال عنه ينطبق على رواياته المراكثية . والى جانب ذلك ، يؤسف لتعاطفه مع المارية ولتحييه مستشاراً طبياً لـ (بيتان Pétain) المريض ولغيه الى الدمارك والقبض عليه وسجده واصابته بداء الحصاف ثم اعتذاره الاخير . لقد رجع الى باريس في عام ١٩٥١ حيث مات فيها . لقد أفاد رواره عن ارقه وهوسه وسلوكه الشيطاني ، ولم يكن بوصفهم القول ، ان كان هذا الرجل يعيش روايته أم ان الرواية تعيش الرجل . مع ذلك ، غالباً ما ادهق نفسه ، في احياء (كلشي Clichy) الفقيرة ، محاولته انقاذ حياة طفل . وعنده الخير عريزي ونزوي كالشر ، وهذه هي وجهة نظره . وفي مراجعة (ليون تروتسكي Leon Trotsky) لرواية (رحلة في نهاية الليل) في عام

١٩٣٥، صرح بأن (سيلان) «قد سار في دروب الأدب العظيم كما يسير الرجال الآخرون في يومهم» ، ولاحظ (جيد) «تقل بأن سيلان لا يرسم الواقع لكنه يرسم الملاحظات التي سببها الواقع . انني أجد هنا مبررات حساسية بارزة»

من المؤكد ، أن (جيد) كان على صواب . كان يوجد شيء نبؤي في عدمية (سيلان) ، وشيء رؤيوي في رواية (الرحلة) وهو عبر موجود في كتاباته الأخرى امثال (*Bagatelles pour un Mécène* ١٩٣٧) و (*Malic Zébré* لقاء منجحة) *École des* وهي رواية ضد السامية تعنف و (*École des* مدرسه الخيف *Amassare* ١٩٣٨) وفيها محوم على الفرنسيين ، ولو ان هجوما كهذا موجود بشكل متقطع في رواية (موت في قرض) .

كان هذا الرجل مهروساً حاسماً ودا روح المايه بحثه من حيث السب ومن حيث محاولة الغاء ما لا يستطيع وضعه في نصابه الصحيح . وهو يمتلك بعض الصفات المشتركة مع (هيمنجوي) و (جويس) ، وان بحثه للخير ، مثل روحه الفرنسية ، محرفة وقدرة ، غير ان روايته تملحان العدد الكبير من الروايات الفرنسية الحديثة تبلو صيلة ومرتفعة الى جانبها^١ . ان غضبه للجنس الشرقي خلقي يحد ذاته ، وان شره اكثر انداعاً من شر (هري ميللز) المروص فيه ان يكون اكثر اقذاً . في الحقيقة ، لقد ابقى بالتطلعات للثلاث الرئسة اللازمة لروائي عظيم فهو حاد وواضح ويمتلك رؤية . ومن المؤمل الآن ان الاهتمام الذي ستحقه سوف يبدأ ، حتى ولو فقط بسبب انه وجد روسيا بلداً ناشئاً . ان الرفاق الحقيقيين له من حيث موهبته هم (بيكيت) (لاسيما في ملحمة الشهيرة - كيف هذا *Comment est* ١٩٦١) و (جينيه *Genet*) و (برناتوس *Bernanos*) .

ان الاشياء المتكلمة الضخمة لـ (مول موراند *Paul Morand*) في رواياته

١ - بل سبل المثال امره . مثل اماليا براديه (*Les Merveilleux Nuages*) و (*Morand*) مناعا . و (*Silva*) لـ (*Paul Verneux*)

(الليل المفتوح Ouvert la nuit ١٩٢٢) و (الليل المغلق Fermé la nuit ١٩٢٣)
 و (اوربا الانيقة L'Europe galante ١٩٢٥) و (السحر الشيطاني Magie Anoire ١٩٢٨)
 تظهر بعض الواقعية القاسية المحتالة ، التي يستعملها (فرانسيس كاركو Francis Carco ١٨٨٦ -) كوسيلة تخاليل تقريباً في (شارع بيحال Rue Pigalle ١٩٢٧) و (دياجير Ténèbres ١٩٣٥) وتعد مغالطات (جان جاردو Jean Giroudoux)
 الواهية كحجوط العنكبوت من اكثرها صحتاً ، ومن اكثرها فضالة في الاستعجالة لعدمية رائحة . فروايتاه (سوزان في الياسمينات Suzanne et le jasmin ١٩٢١) و (سيجفريد وعمل الساء Siegfried et le limousin ١٩٢٢) ما
 ان يومها هنا وهناك ، الا ويحفها تنعامة بعد ندابة مشره بالنجاح

ان سرعة زوال تأثير روايتي (العلق الكبير Le grand Ecarrat ١٩٢٣) و (نوماس الدجال Thomas l'imposteur ١٩٤٥) لـ (جان كوككو Jean Cocteau) ،
 توحي دائماً بأنه لا يملك شيئاً يقوله ، مع هذا ، فعي رواية (الاولاد المزعجون Les Enfants terribles ١٩٢٩) قد صور هراء واوهام المراهقة ملطف دون استكشافها
 بطريقة مماثلة ، لنقل ، لطريقه (هري جريس) او (ال . بي . هارتلي) ويقول (كوككو) في مجله (اوبيوم Opium) عن (الاولاد المزعجون) : « ولقد كنت أثناء
 استحواد فكرة مسرحية - المزيف - المروضة على مسرح عائم ، وانه اولئك الذين
 يحجون الكتاب يسعى عليهم شراء الاسطوانة وعرفها فيما هم يميلون الغراء » وهذا
 يذكرنا بأن (كوككو ١٨٩٠ - ١٩٦٣) قتل بارز ، ابن عصر الحار وياتي
 الوهم والسير أثناء النوم اليه بصورة طبعه مثلما تأتي نظيراتها من القضايا الروحانية
 الى (سوزان) في سباقات الخواجر ، من عاصمه الى عاصمه (ودائماً مع رفاق غربيين
 الاطوار) ، ومثل شخصية (كروزو) عد (جاردو) ، تلك الانثى البرعة ذهنياً في
 في تصميم الملابس الساتية . ان امثال هذه الروايات عارة عن الوان من المروية
 نتيجة احباطات ما بعد الحرب . وهذه الالوان المروية وفرت ايضاً لأولئك المؤلفين
 بادرة الاعمال الاكثر جوهريه امثال مسرحية (كوككو) للمساة (الاناء المزعجون

Les Parents terribles (ورواية (موران) السيوركيه المسماة (ابطال العالم -
 Air indien (ودراسه عن الطيران في رواية (لحن هندي -
 ١٩٣٢ ، ورواية (جارودو) التحليلية المسماة (مغامرات جيروم برديني
 Les Aventures de Jérôme Berdin (١٩٣٠) . وظهر لون احر من الفانتازيا في الرواية
 'ساينكولوجية لـ (اندريه موروا (André Maurois) عن (شيلبي) وهي بعنوان
 (ارييل (Ariel (١٩٢٣) و (بلاشك لأن الانكليز والاييرلنديين مبالون للفانتازيا قبل
 اي شيء آخر) فانهم يجدون عند الكاتب نفسه هذه الروايات : (صمت الكولوميل
 برامبل (Les Silences du Colonel Bramble (١٩١٨) و (مقالات الدكتور اوكرايدي
 Les Discours du docteur O'Grady (١٩٢٢) لقد كتب (موروا) ايضاً روايات
 من النوع الخفيف نوعاً ما : ومن اخودها (برنارد كويسني Bernard Quesney
 ١٩٢٦) و (مناخات (Climats (١٩٣٢) و (ومحط الامل Terre Promise
 ١٩٤٥) واساساً ، اد (موروا) كاتب ثانوي ، وعندما يستلزم الامر ان يبدأ
 العمل بحياله الخاص ، يبدو ان الخيال ينقصه شكل غريب

والخيال ، عالياً ذلك الذي لا تربطه بالحياة اليومية رابطة واضحة يظهر
 بأعلى اشكاله الممقة تنميماً ويعوره الدوق في مرحلة انتعاش رواية المخاطرة ، في
 فترة ما بعد الحرب ان روايتي (كوينكسمارك (Koenigsmark (١٩١٨) لـ (بير
 بيون (Pierre Benoit) و (أغنية الملاحين (Le Chant de l'équipage (١٩١٨) لـ (بير
 ماك أورلاند (Pierre Mac Orlan) ترضعان الاسلوب ببطلات ساحرات لا يمكن
 تصديقهن وبأساليب سيمائية تقريباً وتبرز الطائرات ومصارعة الثيران بوصفها
 ذات أهمية في اسطورية المخاطرة التي بلغت أعلى شأواً عند (هنري دي مونترلان
 Henri de Montherlant) في رواية (مصارعو الضواحي (Les Bestiaux (١٩٢٦)
 ويمتد هذا الطراز الرائع في روايات (لويس برتراند) : (الاحوة ثارو (Tharud
 عن افريقيا والصراع العنصري (رواية - المبد العربي -) ، وعن وسط اوروبا
 والعنصر ، الى روايات (جوزيف كسل Joseph Kessel) الشبيهة بروايات (بي
 س . رين (P. C. Wren) . ومن الغريب ان نرى كيف ان (فانتازيا) الشمبايا تتأثر

بلون ومسحة الشاعر (كبلنج Kipling) ، وكيف تتداخل فترة ما بعد الحرب بما قلها وكيف يتسارع الطيش الواهن الى توق للعقل . وفي الحال تشع حرب اخرى هذا التوق .

لقد نجح (فرانسوا مورياك François Mauriac ١٨٨٥ -) في كتابه روايات دبية دون انقلاها ابدأً بفكرة الحلول او بالثياب الظاهري لما هو فوق الطبيعي وتصف أعماله بصفة اللازمية التي حافظ عليها معصل اللامحدودة (ولا يصح هذا الامر على برنانوس) وعلاوة على مرجه البراعة السايكولوجية الشديدة الكتابة بموهبة تطوير الموضوعات المعقدة والواسعة وغير العجل ، فانه متوق في رسم المشاهد الطبيعية ايضاً وتكون الاضيء البور (landes) في منطقة (بورديو Bordaens) رمزاً عنه ، مثلها تكون المستنعات (muurs) رمزاً عند (هاردي) ان روائي (الولد المكبل L'Enfant Chargé de Chainex ١٩١٣) و (حقوق التقدم Préséances ١٩٢١) من النوع الاعترائي ، ولم يحكم السيطرة فيها الا قليلاً ، لكنهما ، مع ذلك يقدمان وصفاً عميقاً مقلداً لفترة مراعاة مثة . وفي روايته الاولى المتكاملة كلياً والموسومة - (بوسة الى أحلم Le Baiser du lépreux ١٩٢٢) توجد زوجة صليحة مخنوقة ، عندها مقت متعير ككثير السحر نحو زوجها ، وقد رسمها دون ايما رقابة ، وهذا الامر محد ذاته برهان كلف على حساسية (مورياك) الحاذقة في التمييز حتى بين الحالات الذهبية المتشابهة مظهرأ . وتقدم رواية (نهر النار Le Fleuve du feu ١٩٢٣) موضوعاً (جيدة) وفيها صراع بين الحسي والمجرد . اذ ينقطع ووجان شابان عن الطهارة نهائياً ، لكن (مورياك) اكثر ما يكون اهتماماً (مثل جيد في - الباب الضيق -) بحلق شيء ما من تلك (النار Fire) منه بأبصال الحسية النارية فقط الى القاريء . وفي ثلثة ، يكون وصف (مورياك) في الحقيقة للرغبة الحسية مصاباً بفقر الدم ، وهو عالماً بما يشغل في توفير التفصيلات المقتنة ، وغالباً ما يحلول طرح وجهات نظره عن سبيل الخدع الصارخ . على أية حال ، في موضوعه الحب الاموي الجامح ، يكون ذا اطلاع واسع جداً ، كما تثبت ذلك روايته (جتري Générrix ١٩٢٣) (١) (فيسي

كاريناه (Félicité Caronavi) من أول شخصيات (موريالك) المسحة التي تتأرجح ما بين اللعنة والمحنة ، فأفلسها لزواج انها ، تبدو ايضاً لتمثل الطبيعة المخربة لكل أنواع الحب . وهذه مسألة أشارت إليها (كولت) ، لكن لعمري لا يرقى إلى لغة (موريالك) وعند (موريالك) ، لا يبدو الحب أحباً إلا مجرد واجهة هي رواية (نهاية الليل La fin de la nuit ١٩٣٥) نقول (تيريز ديسكويرو Thérèse Desqueyroux) . « ليس الحب بالضرورة شريفاً ، غير ان الشر مفزع حينما لا يرتدي قناع الحب » . وفي الرواية نفسها نحدد المحاوره المشؤومة التالية حب (موريالك) تحديداً ايعد :

١ - ان كل من يسمعك تتحدث بحب انك احبت اريكيلومس

٢ - احبت ا ليس بالضبط . لكنني تحملت عناء كهذا فيه بحيث يؤدي الى الشيء نفسه نشراً .

ولقد سكت (موريالك) في رواية (بدء الحب Le Désert de l'amour ١٩٢٥) ان صوراً واب قد استبعدهما حب لامرأة واحدة - ومن الغريب ، ان كليهما ، وقد تمحرا بالرغبة ، ويكونها عثلان وصفاً مشتركاً الا انها يختلفان : فالاب رجولي وحيوي واسه بارد برسلي . ويتلاعب (موريالك) بالتناقضات الى ما فيه الكفاية ليشوه المثلث الزامى القباسي دون ان يجعله يبدو مصطنعاً .

ان (تيريز ديسكويرو ١٩٢٧) قلعت لنا امرأة شريرة مع ذلك يُرثى لحالها ، وانها ، وهي التي اوحزت كثيراً وجهة نظر (موريالك) ، انتابت افكاره سين عددا . وفي المقدمة يخاطبها هكذا : « يا تيريز ، سيقول الكثيرون ان لا وجود لك . لكنني انا الذي رصدتك بدقة سنين طويلة واوقفتك احياناً في زهاتك ، واقا الذي أعمرى شرك الان ، اعرف انك موجودة . اني اتذكر ، عندما كنت شاباً ، انني رايتك في غرفة محكمة حاتقة تحت رحمة المحامين الذين كانت قلوبهم اقل صلابة من قلوب هاتيك السوسة القرمزات في الملابس والقاعدات على اللصاطب العمومية . كان وجهك الصغير أبصر . وما اصعب ان ترى شفتاك . بعد ذلك ، صادفتك مرة ثانية

في غرفة جلوس ريفية ، امرأة شابة تالفة ، معذبة بالرعاية اليقظة التي تقوم بها نحو اقارب مسنين و زوج أحق . . . وان (تيريز) ، مدفوعة الى محاولة لتسليم زوجها (برنار) ، ينتهي بها الأمر تحيراً الى ابداء المساعدة للرشد لـ (ميري) ابنتها . وفي رواية (نهاية الليل) ، غير المقصود منها ان تكون ملحفاً ، يقدم (مورياك) توضيحاً عن بطلته الخفية :

ولقد تشكلت في ذهني كمثال لتلك القدرة ، الموهوبة الى جميع الكائنات البشرية ، وليس من المهم ما هو القدر الذي يدون فيه عبيداً لصيرهم العذائي ، وما هو القدر الذي يقولون فيه - لا - للشرعة التي تطوح بهم ارساً . بيد انها تنمي الى تلك الفتحة من الكائنات البشرية (وانها لأسرة ضخمة) التي يمكن لليل ، بالنسبة لها ، ان ينتهي فقط عندها ، تنتهي الحياة نفسها .

لقد شوه الصفحات الختامية (بمنحه تيريز « العفران و امان الرب ») لأنه لم يستطع ان يفكره بالفلس الذي كان يجب ان تتوافر فيه مواصفات ضرورية اذا ما قلدر له ان يستمع الى اعترافها بظهم . ومنذ ذلك الحين وجدته . . . وانا اعرف الآن تماماً كيف دخلت تيريز الاشعاع الايدي للموت « واداً ما تناولوا حرفة تيريز ذات الالم المبرح نفسياً وجسدياً بأي شكل شاء ، فمن العسير ان يعفل تقريباً الطرح البايروني Byronic في هذه الاقتسامات . ومن حسن الطالع ، لا شيء من ذلك الطرح يدخل في صلب الروايات الاصلية ، وبعد وصف (مورياك) وتفحصه لـ (تيريز) واحداً من اجل ولقل القطع الادبية تكلفاً في الرواية الفرنسية الحديثة

ورحق رواية (عقدة الافاعي Le Nœud des vipères ١٩٣٣) فيها وصف معبر عن تعبيراً عاطفياً عن حقد متعيق بين افراد عائلة ، اما رواية (هرويتيا النختر Frontenac Le Mystère ١٩٣٣) فتلو كرد مفحم عل رواية (جيتري) : حيث ترمي الام تماسك العائلة في هذه المرة . وتلور رواية (الملائكة السود Les Anges noirs ١٩٣٦) حول الجرائم والاكتراملت الضميرية لـ (دون جوان) الاقاليم ، وهي تقريباً رواية سوداء^(١) بلا رحمة . لكن بعد هذا كله ، قد (مورياك) مهتم بالشئ

١ - الرواية السوداء Black Novel : هي الرواية التي تتالج حوصرات الجريمة . د . م

وهو يجعل منه مسألة (تنوير) بحيث يكون من الممكن تفحص الزوايا السود فيه ،
وان يجعل الحساسية الخارجية شفافة .

وتتطلب طريقة (مورياك) ، وهي طريقة الاعتراف الاسترجاعي ، امرين
هما : الانفصال عن المكبوت والانضباط . فهالك توجد بعض القضايا التي لا
تستلزم ان تذكر بسملة ، كما توجد قضايا اخرى مما يجب تشخيصها لتلا تبدو بهرجة
بهرجة سم عن ذوق غير سليم . ومثلما تفرص الدفينة^(١) في البيت الريفي متطلباتها
الخاصة بها ، كذلك تصفي الاجواء المحيطة على كل ما يقال او يفعل مسحة
خاصة . وكذلك الامر مع البرجوارية في استحواد الهواجس التجارية والملاحظات
التافهة عليها ، وفي عطفها على اصول اللياقة ، وفي اقامتها القداس البادخ في
متصف ليلة عيد ميلاد طفل كان قد ولد في مدود ، حيث يؤول ذلك كله الى ان
يبدو امراً بشعا . ولكي يكون هذا النقل ذا تأثير ، يجب على الروائي ان يعرف كل
شيء عن شخصياته ، وهذا هو بالضغط ما يلح عليه (مورياك) في مقالته
الموسومتين بـ (الرواية Le Roman) و (الروائي وشخصياته Le Romancier et ses
personnages) . وتكون المشكلة عندما يكون الروائي متمكناً رمام السيطرة
الكاملة ، حيث يبدو ان شخصياته لا تتحمل قطعاً : اذ تصد دلاقة لسان معين او
قدرة مؤثرة جداً (وهذا ما انتقد سارتر وجوده عند مورياك) الوهم عند الناس في
تكوين مواقفهم الخاصة بهم . غير ان اعتراضات سارتر غير صحيحة : اولاً لأن
(مورياك) يعبر عن الحياة ولا يقلدها ، وثانياً لأن (مورياك) يسير على خطى
الاحلاقيين (باسكال وراسين وبيعه) وليس على خطى الواقعيين (بلزاك وفلوبير
وزولا) ، وهو يمسك بالاشياء الجوهرية كما يجولها الى عماصات روحية بدلاً من
اعادة توليد الوجه السطحي للحياة اليومية . ويجوز القول ، بأنه يتصر بعدم
اهتمامه المدهش بالواقعية السطحية . وفي الحقيقة ، ان (مورياك) (مثل البيوت في
مسير حياته) يهر الاكاتوليكيين بدقة لأنه (ليس مثل المهتدين او المغيرين عقائدهم

١- النية Point d'origine : البيت الزوجي للاستيتاد . جـ . م

أمثال (بلوي Bloy ومارتاك Maritain وبيجيه Péguy وسيكاري Psichari ودوبو Du Bos وريفير Rivière وكلوديل Claudel . الخ) تتصل عن إيمانه بسهولة أنه لوائق - وواثق بما فيه الكفاية للحد الذي يسعى فيه عن التصوير الدقيق للحياة كما يعرفها نحن وإن يترك الجواب لما يعتقد به أن يبرر لغيره دون الخاف منه ويتأت عقله ومهارته Savoir Faire من فكرة مصبوبة عن مائة الفرس ، وعن الحد الذي يقتضي من العمل الدقيق ألا يجرب فأسلونه تقريباً غثيل لموصوخته وللطريقة التي ينظر بها إليه أن مصاً من (رسالة الى الرومانيين) للقديس (بول) نلمع الى شيء مما من استعاراته العكسية وهو : « من أجل الخير الذي أغنى ولا أفعل ، لكن ما أفعل هو الشر الذي لا أغنى » انه يلاحق الأشياء الجوهرية ، تاركاً التفريية والاحتجاجية لكتاب أقل منه ثقة .

ان (مورياك) حيد خاصة في عكس الرهبة المتأخرية التي تصاحب الخطيئة والحس . ولأن الحس مصدر كيومتا ، فهو ديني ايضاً بعمو ، وإن عدم اعتباره كذلك خطأ ويدو هذا الرأي معقولاً الى حد كافي . لكن يلوان الكاتب غير قادر على تأكيد القوة الأدبية للحالة الجنسية دون مبالغة بالطريقة التي يعوق فيها الحس الروح . ان هذا ، سيد روائي ذكي مثله ، غارة عن انطلاقة مفاجئة بواقعة محو الشيق . وإن ما يطلق عليه (طهارة اللحم) ، تتطلب تعريفاً واضحاً ان كان لابد ان يعني اي شيء قطعاً . وإن مثل هذا التعريف ، لسوء الحظ ، غير متوفر . وهو لا يعرف شيئاً عن (كوميديا) الحس ، وهو يختص بالشهوات المكبوتة وتحامل التوارث البشري ، عن الرغبة المشبعة . ولأنه يريد عاطفة قاسدة ، فإنه يختار بالمحظنين ، وهذا امر جيد بحد ذاته ، الى ان يبدأ بناء علم كوبي على هذا الاساس . وعند تلك النقطة ، حيث لا يجوز حق على مقارنة كهربائيه اللدة بكهربائية المتعة الدينية ، يصبح غير أمين . وحتى الشهوة مذاتها ، غير المشوهة ، يجب ان نحل حتى اذا لم نحب . وإن الشهوة والحب والخير تستثير أصلاً واحداً ، وإن الادعاء بخلاف ذلك إنما هو ارتكاف لسوء النية mauvaise foi . حتى (ماريا كروس Maria Cross) في رواية (بلاء الحب) ، في حبها وروح امرئتها وإثانيتها ، وفي

الحقيقة في وحدتها كآية مراعاة على عتبة اليلوع ، يجب احترامها للطاقة التي تكس
فيها ، منها كما نطز بمزاجها لقد استطاع (موريك) ان يقنع بجرعة من توكيد
(كوليت) على (الانكباب) على الدنيا .

وتوجد أشياء صده أيضاً منها . عدم وثاقة صلة بعض الأمور بموضوعاته ،
ورموزه السطحية عالياً مثل (الخدائق الحرة . الحج) وتلكؤه عن الاحتفاء بحمال
العالم الطبيعي . وايضاً يوجد سوع من الرتابة في رسم الاحداث ، وهذه الرتابة لم
يكرر بالامكان ابطالها تماماً بالتشكيل البديع حتى لأحسن رواياته وعلى الدوام ،
هنالك المزاح ذاته ، عند (موريك) . لكن بعد ان يقال كل شيء ، الى جاسه او
« ، فان قدرته بما فيها من عواطف عميقة ومكتنفة تجعل العديد من الروائين
لانكليز الحبيدين يدون هولاء قاترين في ميدان (اليلو دراما) ولا ينفك
(موريك) ان يشت المرة تلو المرة ، بأن الناس دوو كثافة فيما لو سبرتهم غورا
ورواياته . (المراثية La Pharisienne ١٩٤١) و (القدر Sagonin لما ١٩٥١)
و (كاليكي Galigai ١٩٥٢) تمرر تصوره المحدث من العالم ، بمرجه اساليب السيدة
(دي لا فييت de La Fayette) بأعتداليه (باسكال) . وليس من المستغرب اذاً ،
اذا ما اولى سيد الحوار للمقتضب عنايه ايضاً الى المسرح

ومن الغريب جداً ، ما من روايتي فرنسي سوى (فرانسوا ساهان) يأتي تماماً
بدقة (موريك) العارية من الزحرفة . وان (جورج برنانوس ١٨٨٨ - ١٩٤٨) ،
من بعض الوجوه هو التمييز المطرف له ، يقتبس موضوعه ، لاسم الياييع السود
للعاطفة بل بما يكمن فيها من انتقاد شعور ايضاً . (ويشتع برنانوس بشعبية في
الولايات المتحدة) . وبالمثل فان اسلوبه أكثر توهجاً لقد اذان في روايته (خوف
الحصفاء العظيم La grande peur des bien pensants ١٩٣١) استحواد هاجس
الاقتناء والصرف على البرحوازيين ، كما اذان (فرانكو) ومظاهريه في رواية (المقابر
الكبيرة تحت القمر Les grandes Cimetières sous la lune ١٩٣٨) . وليس بالامكان
فصل (برنانوس) المجادل العنيف عن (برنانوس) الروائي الكاثوليكي تقريباً .

وسنة اعمامه عمالة الاقتناء المقرط ، فقد كتب كرامساً بعنوان (حرب في مقابل الناس الأليين La France contre les robots ١٩٤٧) وروايته بعنوان (لي عام الشيطان Sous le soleil de Satan ١٩٢٦) ، ويجب ان يقرأ معاً ابتداء فائدة مثمرة ان (ميومع) و (فيشي) وللمدية الآلية تؤلف صورا مصغرة للعقلنة المفرطة التي قد جُدت ، في هذه الرواية بحاصة ، على شكل صور (انتاول فرانس) الكاريكاتيرية فالقس يشث بالقوة البخارقة للطبيعة (توجد بعض المشاهد المراهيه عن الاسناد فوق الطبيعي وعن الرؤية السوئية) ، بينها البطل المتواضع والمدان في رواية (يوميت كاهن ريف Journal d'un curé de campagne ١٩٣٦) يعامل مع الامور بطريقة محمومة قليلاً والروايات الصادرة ما بين هذه الروايات مكتفة ودقيقة ومصللة : مرواية (الدجل L'Imposture ١٩٢٧) تمتلك حماسة صلبة ورواية (العرح La Jolie ١٩٢٩) تمزج الروحة البشائية (المتمثلة بالفتاة شانال C'haantal) بالانارات الناصة للمؤثرات الدبوية المتعددة الاجتناب ففي رواية (قصة تاريخ دي موشيه La Nouvelle Histoire de Mouchette ١٩٣٧) فتاة مراةقة تتحطم روحياً تحت تأثير الكوارث الميهمة ، وتتاول رواية (برنانوس) الاحيرة الموسومة بـ (السيد كوين Monsieur Quine ١٩٤٦) استحواذ هاجس الادانه ووقود البار والشيطان عليه في محالات احد ما تكون عن امكانات الفس المقس هنالك شيء من (جويس) عند (برنانوس) . فهو لا غشى من تكرس المة ثرات او من ان يبدو غير متوافق ، وهو يعتمد على الحماسة لحمل القارىء معه ، وهو يسم بالنكثيف والظلاء بالصاغ ملازحاً الارواح كمزحه للالوان النعية ، وبحولاً المحة الى حم مربعية وفي حظ سلالة الكتاب المتحدر من امثال (ليون بلوي Leon Bluy) ، ربما تكون هو من اكثر الروائين اثاره ، وهو غير حائف من الطبيعة السريه ، وهو فصيح بقوة ، فيما يتعلق بكيفية الادانة

ويربطه امتباره وولوعه بالمعق بـ (هيري دي موشرلان ١٨٩٦ -) ما هذا ان الاحير تنقصه استغرافات (برنانوس) الفكرية الدبوية ان (موشرلان) ، معتقداً بان الرغبة تستعيد حيويها وان الحب يتعش ، قد تحول عن الكانوليكية الى

الصوفية الاسبانية ، وارعى من هوسا الى الجزائر ، وتحول عن الكتابة وصار مصارع ثيران . وهو يجد الانسان للفرد نبلاً لكنه يجد الانسان ، حيوان قطع ، غيباً وكما تعكسه لنا مذكراته Canets ، فهو انسان شاعر بالذات ومبغض للمشر ومع انه يريد قراءته ، فهو يريد ان يكون مستقلاً ولا استعداد له الدائم على الانغماس في التعمية ، لم ينشر قطعاً رواية (التلر الحصى في الصحراء La Rose de sable ١٩٥٤) بشكلها الكامل ، وهو امر مؤسف . فالشخصيات مثيرة للاهتمام : (اوليي Auligny) المولط الشاب القويم الرأي وهو يقوم برحلة الى نقطة حدودية صحراوية متبرلة ، و (كوسكار Guscarr) الرسام الموصر الذي يكرس نفسه للزى كلياً ، و (راميه Ramie) الفتاة العربية الصغيرة التي تنشأ بينها وبين (اوليي) علاقة غرامية غريبة . وحتى الصحراء نفسها فيها اثار ان مقاطع من الرواية ميودرامية ورائية ، وان بعض الاستعارات محافية للعقل ، غير ان العلاقة الغرامية قد صورت بصوراً رقيقاً ناضجاً بالحياة مثيراً للافكار ، لاسميا في تصويره لسحر (راميه) الظاهري للماقص لقلبها (البارد الساكن) كانوا جميعاً يعيشون الوحدة التي لا شفاء منها ، كانوا جميعاً ما عدا (راميه) يتبعون نوارع قلوبهم . وهذا ، يقول (مونترلان) ، خطأ دائماً - ينبغي لنا جميعاً ان نكون على اشدرية ازاء اية مقاسرة المروح او الضمير نعلم انها بدأت تنارع من القلب ؛ من المؤكد ان التشديد على كلمة (نعلم) ، وهذا التشديد يمنح مجالاً رحباً الى هذا النوع من الخداع الذاتي الذي احتاج اليه كثيراً (مونترلان) ، اسان ما بعد الحرب القلق والساخر والمثار الخيال ، لكي يستمر على الحياة وتأثير من (باري) و (شاتويريان) ، يفوض (مونترلان) في بداياته بأندفاع في طقوس الحرب ومصارعة الثيران وعبادة الشمس (المثرية Mithraic)^(١) والالعب الجمبازية وروايات هذه المرحلة : (بذيل الصاح (Le Bestiaires ١٩٢٦) و (الحلم Le Songe ١٩٢٥) و (مصارعو الضواري (Les Olympiques ١٩٢٧) أشبه ما تكون بتفجر شخصيات فانيه منها اعمالاً فنية .

١ - نسبة الى (ميثرا Mithras) اله القوي وجاهل الحقيقة وهو يرى القتال عند الفرس . (للترجم)

وتظهر علميته (التي قادته للترحيب بالاحتلال - من أجل الملثة بالخيانة - Pour le plaisir de trahir) في رواية (منقلب حزيران ١٩٤١ 1941 Solstice de juin) ، اما روايه (العازبون Les Célibataires ١٩٣٤) ، فكانت الإشارة الأولى على انه روائي موضوعي فاضح . انها تحفة ادبية : فيها رجلان عجوزان عربيا الاطوار ، هما عمّ مسنّ وابن ابيه ، وكلاهما عزبان وهما حلفان لسلالة من طبقة السلاء في منطقة (بريتون) ، ويشتركان في السكن في منزل صغير . والعم (إليجي كوتكودان Elie de Coctequand) بارون ، ويمكن وصفه بأنه ' باكر ومنبوذ ويحيل وميال للادب الداعر وصحاب ، وملابسه المخرقّة تماسك بالدبابيس . اما ابن الاح فمتسكع ، واحياناً يعمل كعامل او جارف فحم . ويقتل مرة واحدة في كل اسبوعين ويصايفه الدانئون بالعشرات ممن جرّهم عليه ابوه . وكلاهما جرّاً (اوكتاف Octave) الصبري الى حماة فحجرهما : وكان هذا الصبري العتي وهو احد اقربائهم مرّداً في البداية ، لكنه يستسلم في النهاية ، عندما يستغزّيه (إيلي) غرائره ضد السامة ، بهديده اياه بالذهاب والعيش مع منظمة يهودية . والرواية برمتها مدهشة ومثيرة . والعجوزان وهما يكودان كرات الحبز او يرقدان بالسين في الفراش ، شبه ما يكونا بمتهمي المرض عند (صمويل بيكيت) : انها شبحان لتوقعاتنا الخاصة عن العصر . فهي قصة واحدة من هذه الرواية هناك واقعية ، تزيد كثيراً على واقعية جمع أناشيد (مونترلان) الملونة عن الرحولة ، قرواية (الشبان Les Jeunes Filles ١٩٣٥ - ١٩٤٠) تظهر هذا الاسلوب على صورة سيمفونية كاملة : وهي تغلّز بعين دقيقة واذن مرهفة للمهجة الطبقية ، وبسحرية مشلّة وإحساس حاد بالهزل .

ان الاعجاب بالحركة التي تكوّن عند(مونترلان) في بداياته ، وضعاً ادبياً ، يتناقض مع التعليقات الملهية لـ (انتوان دي سانت ايكروري Antoine de Saint-Exupéry ١٩٠٠ - ١٩٤٤) . لقد اختص هذا الطيار اللدني الرائد اثناء مهمة حربية ، وهكذا اثبت بأحكام هذا العموض الخطر الذي كتب عنه . ان كتابه الأول ، العاطفي المتصانعة اجزأؤه في جودتها ، والموسوم بـ (جنوي كوريه Courrier du Nord)

Sud ١٩٢٩) ، هو روايته الوحيدة ، ولو ان كتاباته التالية ، المطروحة على صورة تسجيلات تروحة دانية ، ربما تعطي الانطباع للقارىء بأنها من صنف الرواية . ان رواية (طيران ليلى Val de nuit ١٩٣١) بمقدمة لـ (جيد) ، والرواية التصويرية (ارض الرجال Terre des hommes ١٩٣٩) وقصه عارة المحاصرين الفاشلة في رواية (طيار من كُر Pilote de Guerre ١٩٤٢) ، هذه الاعمال مشيرة بما تقدمه من تجارب مدوخة ببساطة بالغة . وحيثاً تكون الكتابة غيبية او عقيمة ، وان رواية (القلعة Citadelle ١٩٤٨) للشورة معد وفاته ، غير شفافة في مواضع منها مثل رواية (اصوات الصمت) لـ (مالرو) ، والتي تتطابق معها بكونها ميثاقاً فلسفياً لمرحل فعال . ولربما تبدو فكرة تحديد الذات من خلال البطولة الروائية مرهقة قليلاً او بلاعية في الوقت الحالي ، لكنها تحتفظ بالضرورة بقدرة خاصة في فرنسا حيث اثبت المثقفون عالماً وجهات نظرهم بأنماط حياتهم . ان فوضوية ذات حلة اقل لكنها ذات الجاح مماثل على نل الانسان في حريته وهو يجد ذاته ، تظهر في كتابات (سيمون دي بوفوار Simone de Beauvoir ١٩٠٨ -) . وتتصلرغ تشظيره مزاج مع تعالوية فلسفية في روايتها - (المدعو L. Invité ١٩٤٣) و (دم الآخرين Le Sang des autres ١٩٤٥) و (كل الناس فانوس Tous les hommes sont mortels ١٩٤٦) ان لمستها أخص من لسه سائر ، وان معالجتها للسايكولوجية المعقدة أكثر دكاء . وان رواية (المندوبون Les Mandarins ١٩٥٤) بجديره بالإهتمام كقطعه من التاريخ الثقافي المعاصر حيث نجحت فيها برسم صور معقدة بأقنعة شفافة مشيرة للاهتمام للمثقفين الذين عرفتهم كما هم عليه حتماً .

- ٥ -

قبل النظر الى الاسهام الفرنسي في « اللارواية » او « الرواية الما وراثيه » ، يصحي ذكر عدد قليل من الروائيين عن لس من اليسر تصسفهم . فقد تخصص السويسري (شارل - فيردناند راموز Charles-Ferdinand Ramuz ١٨٧٨ - ١٩٤٧)

مؤلف ثلاثين رواية تقريباً ، بالصور الشعبية الريفية لـ (فود Vaud) ، اقليمه الأصلي . لقد كشف بصورة محبة عن حياة صغار الحرفيين وصانعي النسيج والصيادين ينثر كلليل مرقش بلهجة اقليمية كان هدف (رامو) الرئيس هو أن يخلق ، بلسان العمارات ، مهرجاناً كاملاً للحياة والموت . فيه الموت طبيعي مثل الولادة . ويظهر احساسه الحزين بأحسن تأثير في روايات (عهد الشيطان Le Règne de l'esprit malin ١٩١٧) و (حضور الميتé Presence de la mort ١٩٢٢) و (الفزع العظيم في الجبل La grande Peur dans la montagne ١٩٢٦) . انه لم يعط سويسرا قيمة مثالية كما فعل هيمسجوي ، لكن احساسه بها متمثل بوضوح وبلا حشو كأحاساس (شيرود اندرس Sherwood Anderson) بمدينة (فايسبرغ Winsburg) و (هورديك) بالأراضي الجورandes . وكاتب اقليمي آخر هو (جان جيون Jean Giono ١٨٩٥ -) له قدرة على السمو بالمحلي . وهو ذو دماء مزيجية ايطالية وفرنسية ، ويميل الى المبالغة في التفاير بين حياة الأرض وبين مدينة الآلة القاحلة . وتتردد فكرة وحدة الوجود الاعريقية في ترنيماته للفلاحين . لقد صور بطريقة نابضة بالحياة وبرقة واحساس ، حياته الأولى في موطنه في منطقة (بروفانس provence) مع ابيه الاسكافي في رواية (المجددجان Jean le bleu ١٩٣٢) ، وانعكست تجاربه الحربية في روايته القوية (القطيع الكبير Le Grand Troupeau ١٩٣١) ، اما ثلثيته الصوفية المزوقة تزويقاً ناعماً عن التباهي لمتعكسة في عدد كبير مكرور من الروايات تتراوح ما بين : (الثروات الحقيقية Les Vraies Richesses ١٩٣٦) و (اقصى الخطوط Le Serpent d'étoiles ١٩٣٣) و (ثقل السماء Le poids du ciel ١٩٣٨) وإلى قصته الشهيرة (زوجة بائع الخبز La Femme de boulayer ١٩٣٩) ، ومن أهم أعماله الجديرة بالإعتبار (ولو أنها أيضاً) أخرى اصمالة حذقة واكثرها الحلحاً على عادة الأرض (ثلاثياته حيث تتألف الأولى من : (رواية Coline ١٩٢٥) و (أحد أفراد أسرة دي يومينه Un de Baumugnes ١٩٢٩) و (رجيع Regain ١٩٣٥)^(١) ، وتتألف الثانية من : (نشيد الدنيا Le

١ - الريع هو الكلا الناتج عن حقة نقية . (لترجم) .

(١٩٣٤ Chant du monde) و (ماذا ؟ منزل فرحي Que ma joie demeure ١٩٣٥)
 و (معارك في الجبل Batailles dans la montagne ١٩٣٧) . في بعض الوجوه يشبه
 أسلوبه الثوري أسلوب (برناتوس) : انه شاحب ومليء بالاستعارات التزيينية
 لكنه يمتلك حسن الفهم الذي يعجز (برناتوس) . ولقد اظهرت احداث اعماله
 تنوعاً كبيراً يتراوح ما بين المرح المتقاتل في رواية (رقصة الهوشارد على السفح Le
 Hussard sur le toit ١٩٥١) والسطحية في رواية (ملاحظات عن مشكلة دوسيسية
 Notes sur l' affaire Dominici ١٩٥٥) .

ان (اندريه شامسون André Chamson ١٩٠٠ -) كاتب اقليمي ، اكثر
 رصانة واقل حيوية . وفي كتابته لأطروحة قدمها الى كلية القانون عن جغرافية
 اقليته الاصلي (مفاك Cévennes) ، ادمج القصة باهتماماته السياسية المتطرفة
 (اليسارية) وبالدراسات المتنوعة وبالاهتمامات الحكومية . وعلمه اقل تبسيطاً من
 عالم (جينوتو) و (رامو) . وهو يتطلب أسلوباً أكثر تدجيناً كما يتطلب رصداً لعاطفة
 الانغماس بالذات . ويعد روايته (الغص الأشقر Roux le bandit ١٩٢٥) ظهرت
 روايته الشهيرة (رجال الطريق Les Hommes de la route ١٩٢٧) ، اما رواية
 (جريمة العادلين Le Crime des justes ١٩٢٩) ، فهي زاهية الالوان لكنها دراسات
 دقيقة عن الملاحين (السقائين) ان رواية (تركات Heritages ١٩٣٢) تتجاوز
 الرفيعة ، ورواية (القادس La Galère ١٩٣٩)^(١) تثنى حلة مباشرة على السياسة
 الفرنسية المعاصرة . وعلى الرغم من افكاره المتسعة بالروح الشعبية وتعاطفه مع
 الرجال الذين يروعون الأرض ، فان (شامسون) لا يقنع : والظاهر ان عاطفته
 المفرطة هروب ، والارجح بسبب ان نصف اهتماماته منصبه على الشؤون
 الدنيوية . كان من الممكن لاسلوب الرواية النهر ان يساعد في دمج افكاره التي
 بلعوها وفي تجنب الادوار التي يحيل ان يظهر فيها ، ولوعى طريق المصادفة ، ريفياً
 متضرراً او سياسياً ريفياً . ويجب قراءة مقاطع من رواياته (القرية الاخيرة Le

١ شامسون مع شريعة حرية م . ٢ .

La Neige et la fleur والزهرة الثلج (١٩٤٦ Dernier Village) (و) الثلج والزهرة (١٩٥١) لما فيها من حال رائد وليس لما فيها من تأثير عام (وهو الأمر الذي يحل - شامسون - الى الاعتماد عليه كثيراً) .

ان (هنري بوسكو Henri Bosco ١٨٨٨ -) ايضاً يحول الاساليب الشعبية والتأصيل الارضي في اقليم (الروفايس) الى روايات أسرة غير مثقلة ، لا تجعل عقلية الفلاح مثالية ولا مشيرة للهزل وتربطه رواياته (الاحق الوقع Anc culotte L* ١٩٣٧) (و) صيف Hyacinthe ١٩٤٠)^(١) (و) الثرغل في الجريرة Le Renard dans le ١٩٥٦)^(٢) (و) باربوش Barboche ١٩٥٧) - (جيونو) (و) شامس) ، كما تربطه بروائي مهمل ضال اسمه (جوليان غراك Juhén Gracq ١٩١٠ -) من حيث الرعاة في العائنازيا . ان (غراك) مؤلف دراسة عن (اندريه بريتون Andre Breton) قد عاش زماً طويلاً بعد قور روايته (ساحل الرمال Le Rivage des r ١٩٥١) في سنة ١٩٥٨ (نثر رواية (شرفة على الغابة Un Balcon en Forêt) والتي يبدو عليها كأن مؤلفها قد اطلال التأمل فيها . وهي ترشح بنا الى حريف عام ١٩٣٩ ، وفيها وصف مثقل بالتأويلات الباطنية او الروحية لموقف متميز برهاب الاحتجار ، فللآزم الشاب (كرانج Grange) عاشق الطيور ، الموزع بين ادعاءات بطولية وبين اخساض جلدي بالفرار Sauve qui peut ، تنول أمرية معقل معزول رديء العناد على الحدود المضحكية . ويبدو ان مهمته ، غير المشار اليها بوضوح ابداً من قبل الاركان الفرنسية العالمة المترددة ، ستكون عملية يحسس على خطوط الحرامه الخلفه ضد الدبائيات الالمانية (إذا) ما تقدمت بالنسبة لـ (كرانج) وجنوده الثلاث لم تكن كلمه (اذا) مهمة ، لأنهم يعتقدون بأنهم قد أعموا من الحرب لقد تحذروا بصوت الغامة الرنان واستقر كل واحد منهم يراحة مع عاقلة خاليه من الرجال في القرية القريبة ، ونشأ بين (كرانج) و(موناليز Monalizi) علاقة غرامية

١ - صيف - حيونو كزيم برقتالي عمر - م .

٢ - الثرغل التي التصلب - م .

مشهورة قصيرة ، وهذه الفتاة حورية غابات شابة مصانة بالسل الرثوي وهي عن غرار شخصيات (مترلنك Maeterlinck) و (شارلر مورجان Charles Morgan) . وقبل ان يستطيع الالمان من التقدم نُحِّل القرية ، فتأتي العلاقة على نهايتها ، ويصير (كرانج) رجلاً جديداً وانقأ على نحو كبير . وما ان يبدأ الهجوم الا وتصيب العقل ضربة مباشرة ، فيهرب (كرانج) مع احد جنوده من حلال نفق الطواريء ، وتأتي الرواية على نهايتها ، عندما يتسلق وهو جريح السرير في بيت (مونا) المهجور

ان اي شخص له ذوق بالمذبح الأدبية البدائية سوف يستمتع استمتاعاً بالغاً هنا . فبحماسة تأسلية مستصرة ، يمتق (غراك) معقله بلغة Red Riding Hood ، eHur ، لأبناء الجزيرة العائمة وجزر ليلاركين Islands of the Blessed عند (قبرن Verne) . ويكون الرجال الأربعة كالسمك المساق الى الشاطئ مرة ، وكالحيوانات الخرافية الاحادية القرون اخرى ، وهم في غاية (آردن) . وان (كوالج) ، من اكثر الملازمين اتباعاً ، وليس لديه سوى القليل جداً من العمل ، يصغي السمع الى كل شيء . وعليه تكون احساساته حادة الى حد القيثان ، فيحلا الفراغ بتفكيكه الجامع المرف . لكن عندما لا يؤكد (غراك) على استعاراته (الفلجترية - اليونكية Wagnerian-Jungian) فقط ، بل حتى عندما يحشر في كل انطباع صوراً متشابهة وتكرارات محشوة بركة ، فان قراءته تصير مضجرة . وهو أيضاً يطنب في الوصف ، ربما باعياً بقبض الاشياء الصلبة (في الغرف والحقائب والحايوب) عند هؤلاء الرجال الغريب الأطوار المتفسخين والممزولين على أنة حال ، ان كل ما يجرزه هو حرافقة ذات معنى وحشو ، مربعة مرة وذات زوائد مرة اخرى ، لكن هذا يعوض تقريباً بوصف مثير مبسط لتقدم الالمان الذي يحيط به قبل الامساك عليه بفترة قصيرة .

على الأقل ، ان (غراك) ، على الرغم من فانتازياته المعقدة - وبعضها سريرية تقريباً - لا ينبذ ، مثل روائي المدرسة اللاسايكولوجية ، سايكولوجية سبر الاعوار بغية ان يخلق في نهاية الامر شكلاً جديداً للطريقة (وليم جيمر) النموذجية

ان ما ينقص (عراك) هو ذلك الوازع الدقيق المقلب الصلوم الموجود عند روائي مثل (مارسيل جوهاندو Marcel Jouhandeau ١٨٨٨ -) حيث ان احد شخصياته (السيد جودو Godeau) ومدينة (شاميلدور Chaminadour) تذكران المرء بـ (موكر) و (مورناك) ويشترك (عراك) و (جوهاندو) بصفتي الرمية والسحرية ، و(عراك) اكثر الاثنين اعتدالاً ، بيد ان وقته تضعف تأثيره بالطريقة ذاتها التي تضعف فيها مرارة (جوهاندو) تأثيره ايضاً . وسبب ما فيها من استيطان صارم ، وملهاة فكرلية حادة وإيجاز شديد في الاسلوب الشري ، فان روايات (جوهاندو) التالية : (سيد جودو خاص Monsieur Godeau intime ١٩٢٦) و(سيد جودو متزوج Monsieur Godeau marié ١٩٣٣) و(رغبات دائمة Chroniques maritales من الروايات الساردة وتحتوي رواياته) أشجار العظم دجا Térébintes ١٩٢٦) ^(١) و(تيت الطويلة Tire-le-long ١٩٣٢) و(بنجور - أنا Bincho-Aua و(شاميلدور ١ - ٣ Chamnadour I-III ١٩٣٤ - ١٩٤١) بصورة رئيسة على صور قلمية موحدة لادعة عن مليته الاصلية . واحياناً يخفق في تحريره ملاحظة العظامة بالفنر الذي يخفق فيه في حماسه غير المحسوبة ، ويدلوان هذا سييه التائق الأسلوب . وهو يبتس عن أعمال وحشية من صممه الخاص ليضعها بالمقابل أعمال الخيلة الوحشية وان معظم رواياته الحديثة : (كتب مذكرات Mémorial ١٩٤٨ - ١٩٥٨) و(معرض الحيوانات المنزلية Ménagerie domestique ١٩٤٨) (والعلم الأزلي L'Eternel procès ١٩٥٩) و(المغامرون Les Argonautes ١٩٥٩) ^(٢) تظهره وقد تبلل قليلاً

وتحت اسمه الخاص وهو (مارسيل بروفانس Marcel Provence) نشر (جوهاندو) رواياته الضديتين اللادعيتين وهما : (الالمان في البروفانس Les Allemands en provence ١٩١٩) و(اليوكسايب والالتيوم : الالمان ما بعد

١ - العلم شجرة مرتدة من قبيلة البطيخ يستخرج من لحاء سوقها مادة دسيسة نواحه كثيرة الاسكال
م . د .

٢ - ساء الى المقامرين اليونان القلمى والامريكيين السفين رده الذهب (م . د .)

Bauxite et aluminium: L' Allemagne et L'après guerre الحرب (١٩٤٠-١٩٤١) ، وكلاهما يشاهدان من حيث الجذب الحديث الكالغ روايات (ماكسينس فان دير ميرش Maxence Van der Meersch ١٩٠٧ - ١٩٥١) . ان الاجزاء الثلاثة من رواية (الفتاة الفقيرة La Fille Pauvre ١٩٣١ - ١٩٥١) لـ (ميرش) تنقل بشكل راء ومحزن صورة عن المنطقة الشمالية الشرقية الكثية ذات الصناعة الكبريتية وتأثير ذلك على عقول الرجال . وتظهر رواية (قناع شهوة Corps et âmes) القوة الآسرة نفسها لرواية (اجساد واوراح ١٩٣٢) وهي روايته المشهورة بتقدها الساحر العنيف لمهنة الطب . وفيما يتعلق بموضوع الزواج ، فقد كان (جاك شاردون Jacques Chardonne ١٨٨٤ -) تحليلاً في كل شيء لكنه لا يصل ، بأي شكل ، الى حلة (جوهانندو) . فروايت الاولى (قصيدة عرس L' Epithalame ١٩٢١) تطرح اراء حول الوضعية الزوجية بمائلة لآراء (دي . اج . لورنس) . وقد أعيد طرح هذه الموضوعات في رواية (ايڤا Eva ١٩٣٠) ورواية (كلير Claire ١٩٣١) وطبعاً في الرواية المسلسلة Cycle-novel المسماة (اقدار عاطفية Les destinées sentimentales) . عند (شاردون) ، يمكن العثور على الحقيقة عن الحياة عن سبيل العلاقات الحميمة وليس في الابهة الاجتماعية . لسوء الحظ ، ان هذا الاعتقاد يقوده الى التفاق والاحلاف الزائد ان (هذا الحب كثير . . اوفر من الحب L' Amour c'est beaucoup plus quel' amour) . (١٩٥٧) عران ، مثل معظم روايات (شاردون) الواقعية ، يمكن اعتباره عاطفياً على نحو صينياني وخلصاً بلا جدوى . وهناك (جوليان جرين Julien Green ١٩٠٠ -) للمولود في باويس لأبوين امريكيين ، قد قبل عنه في لوقات مختلفة بأنه يشبه (كافكا) و(فوكنر) و(ميلشيل) و(هورثون) و(بلزاك) و(املي سرونكي) و(برناتوس) لكنه أكثر ما يكون هو نفسه بشخصه . وبطريقة مدهشة جناً

٤ - البوكليت : صخر يخرج من الارض (٥ - ٢) .

٥ - لقد ورد ترميز مشر هذه الرواية كذا (١٩٣) في النص الانكليزي ، وهذا خطأ دون لبس ريب . (٢) .

ومصجرة حياً آخر ، يمزج الوهم والغرابة والعنف وعاحساً بالوراثية ان رواياته الاولى ميلودرامية جداً ، حتى عندما يجور القول بأن موضوعاته تقتضي بالضرورة قدراً من الميلودرامية ان روايتي (سائح فوق الأرض Voyageur sur la terre ١٩٢٤) و(جبل سير Mont-Cinère ١٩٢٦) من الاعمال العصبانية القاطنة ، والأدهى ، من العسير هضمها اذ لا يمتص ولا يرفد نثرها ما فيها من انتقاد شعور ويصح هذا القول في احسن رواياته (جرين) وهي : (أدريان ميرورا Adrienne Mesurmi ١٩٢٧) و(لبيثان Léviathan ١٩٢٩) و(الحالم Le Visionnaire ١٩٣٤) و(منتصف الليل Minuit ١٩٣٦) . ويرر عجزه الكبير حين يُقارن بـ (دوستوفسكي) . ان (جرين) ، وهو يستحرج رأياً حريماً مبرحاً عن الحياة ، يضع واجهة للنساء الروائي براءة ، لكنه لا يعرف قطعاً متى تكون عاطفة او حكاية مذقة ارهقت نفسها في مكان ما من الرواية ، اما (دوستوفسكي) فلم يتعاد ابداً في الاستمرار منه طويلة هي معاملته فقط بما يسميه (أرمسون Emerson) وتكاف وحصة الروح ، لا يستطيع (جرين) أن يترك العذاب وشأنه ، فتكون الشجعة ريادة في الرمزية . حيث يوحد المشهد بداحل العذاب وليس العذاب بداحل المشهد . وعليه ، ان رواية (الشقي Le Malinheur ١٩٥٥) تناول عواطف عائلة برجوازية وتجرّد هذه العواطف ، ثم تستبدلها بشخصيات شموقة تعيش في جحيم من صنع يديها والحصيلة هي تكثيف ، والابناء معتدل جداً عنه ، والالفاظ وحده هو الذي يسود . وتعتبر دراسة (جرين) عن (هوثورن Hawthorne) المشورة في سنة ١٩٢٨ . عن ميول (جرين) الامريكية بلغة الامريكان .

ويكتب (جان شلمرجه Jean Schlumberger ١٨٧٧-) البرونستاني ، والعلمي رواية (سانت ساتورين Saint Saturnin ١٩٣١) عن عقار أسرة في اقليم (النورماندي) ورواية (قصة أربعة حزّابين Histoire de quatre potiers ١٩٣٥) عن مشاوير للإدارة الصناعية ، بطريقة مخالعة تماماً لطريقة (جرين) المعلم للأسرار الدينية . وإلى حد روايته (ستيبان الزائع Stéphane Le glorieux ١٩٤٠) - قصة غير مشورة عن ندامة حندي - كان (شلمرجه) ،

مهما كان الأمر ، واقعياً جداً ، وقد وزع عقله المسائل على صورة مقالات *Tronés* عن الحد والروح وموضوعات ميتافيزيقية وجسدية بعبية أخرى . وهالك روائي واحد حول الواقعية إلى أسلوب تقليدي جذاب هو (ريموند رادغو Raymond Radiguet ١٩٠٣ - ١٩٢٣) ، واد روايتيه القصيرتين (الإحتياج Le Diable au corps ١٩٢٣) و (حمله انكوت دورجيل الراقصة Le Bal du comte d'Orgel ١٩٢٤) على التوالي الخرافية الطويلة ورواية السلوك المألغة جداً من القدرة الايقية والساحرة . كان (رادغو) لادعاً وحساساً ، وقد تفوق جداً في معرفة المؤثرات الكامنة ، في حالتي المروق اللدقيقة التي لا تكاد تروى والفروق البارزة . اما (فرنسوار ساغان Françoise Sagan ١٩٣٥ -) طيبة صريضة خبيثة بالمفسودين والمتأصلي الحدود والمحدوعين ، وهي تكب روايات قصيرة تتلمع ككلمة في ذهن القارئ . ان روايتي (مرحباً ايها احرن Bonjour, Tante ١٩٥٤) و (ابتسامة ما Un certain sourire ١٩٥٦) غير متكلفتني الاسلوب ، اما روايتا (في شهر . . في عام Dans un mois, dans un an ١٩٤٧) ذات التعبير الأقل عناية ، و (هل تحب برامر Aimez-Vous Brahms ١٩٥٧) فتكشمان عن منافع الاسلوب السري المباشر . وهي تكب معظم تأثيراتها في مسيل المكبوتات ذات المعنى ووضع الاشياء جنأ إلى جنب باقتصاب . ان البلاعيين - جرين وبرتاتوس - يريدان نيل الاعجاب لاستخدامها طريقة التوصيل انهما نفسهما يريدان من يلحظهما ، وقد سيا تقريباً ايها مشتركان في جريمة الفصل بين القارئ والمؤلف . اما (ساغان) ، حيث كل شيء صعب عندها بالغ الساطة مثلما عند (رادغو) ، فتمتلك المهارة في صقل كل قصة تصويرية تقريباً إلى حد شديد من الاقتصاب . لقد حاول (حيد) ذلك ايضاً . وبنادراً ما كان يسجح في ذلك ، وانما ما نجح يكون رتياً . و (ساغان) توحى بعقول الحياة في الوقت الذي تعلم فيه القارئ التمييز فيما هو يقرأ .

ومن الممكن العثور على تكتيف حاد مماثل في أعمال (هيرفي باران Hérvé Bazin) الذي كتبت رواياته الاثنا عشرة وبعب مرسية متقطعة وايقاعية وبراعة [إيجاز - مثال ذلك - Baisez - vous, baisez - vous, les oreilles amies vous .

هل *écouter* . Et coule : salive à à Romance . lessave à Soupçons
 اسكتك الأذان تحب الانصات اليك . ويسيل ، وضاب لأعية عاطفية ،
 وغسول للشكوك . ان (بازان) ، كما تين روايته) أسمى في القصة *Vipere*
 au poing ١٩٤٨) و (باسم عرقى *Pu Nom Du Fils* ١٩٦٠) ، يمكن أن يكون
 حاداً معتدلاً ، وحاراً بالايبر مثل (شلمرحيه) انه يرقب شخصه بدقة لكنه
 غالباً ما يستخدمها وسائط لعرض أسلوبه فيه متناورة محكمه ففي رواية (باسم
 عرقى) يظهر لنا السيد (استان) وهو يتأمل كثيراً في أثناء ترعرع أطفاله ثم
 ابتعادهم عنه ، وفيها تغزل (استان) ، يقوم (بازان) متلمسة نثرية شبيهة
 بخطوات البالية الدقيقة ان الرواية الأولى (عرله عجيبة *Une Solitude*
curieuse ١٩٦٠) لـ (فليب سوليه *Philippe Solier*) أقل لدعاً من أي شيء
 كتبه (بازان) تعالج موضوعه على غط (موراخيا - كوليت - *Colette*
Moravia) : وفيها يتعلم شاب مراهق عن الحب على يدي حاضمه إسيانية
 عمرها ضعف عمره ومع أنه دكي في هل جو البيت القديم الملهوزر ، وحياة
 المدينة الليلية وعرائش الأغصان الخريفية والسكنين ، فان (سوليه) يسمي
 الأشياء بأسمائها أكثر مما يرمز إليها وتغلب شخصياته إلى عدم التعلق ما بين
 الغلوسة والأفعال الدسوية هذه هي المساحة التي تملأها (ساعان) بدقة
 تامة انها حقيقة غير مخطوطة ، هي ان الأسلوب المترف ، بذاته ، لا يزيد من
 سايكولوجية الرواية أكثر من الأملوب ذي البساطة البالغة الذي يتطوي
 بالضرورة على ثراء مشذب وفي الرواية يعاني دائماً من أي تطرف في الوصف .

لقد ضحى (سمويل بيكيت ١٩٠٦ -) بالرواية التقليدية من أجل
 اكتشافات مكثمة لحالات العقل ، وفلص من كل ما يستعان به في الاخراج المسرحي
 او السبعائي كالأثاث والملابس ، لكي يتفق ما هو راد بصورة مدعشة وفي مقالة
 مسكرة عن (بروست) نشرت قبل أكثر من ثلاثين عاماً ، تحدث عن سوقية
 التل لل المعقون ظاهرياً ، وبذلك المعنى ، تكون رواياته من أقل الكتابات سوقية
 قطعاً . ان (وات *Wat*) في رواية تحمل هذا الاسم صدرت في عام ١٩٥٣ ،

يذهب للعمل في بيت السيد (نوت Knott) لكن تحصل له حادثة محزنة في محطة قطار وينتهي به الامر الى معهد مؤسسة اجتماعية . ويكوس (وات) معظم وقته لتعلم كيفية الابتسام - فهو قد راقب الناس وهم يتسمون وحسب انه مهم كيف تؤدي الانسامة ، ويخلق (بيكيت) ايضاً جداول رسمية ذهنية لمصادفات اقل الاشياء مثل . شعور كلب وروحانيات وغدوات (نوت) الغامض . وشخصيات (بيكيت) وجودية كبيرة العمر . ففي رواية (مرفي Murphy ١٩٣٨) وهو الشخصية الرئيسية ، يتكلم منطوياً على خصوصيته الذهبية ، المقسمة الى ثلاث طبقات مضيفة وثب معتمدة ومعتمدة . في الطبقة المضيفة يستطيع (مرفي) حماية نفسه : وهذا هو مقطع السحرة الحادة للرواية . والطبقة الثانية هي هتاء بيلانكا Belacqua ، الكسلان والحالم في البقطة ، اما الثالثة فعالة عرضية كاملة حيث يصنع (مرفي) ، هتاء في عتمة الحرية المطلقة

وتتناوب شخصياته ما بين التكرير والضياع الداني . ان الشخصية الرئيسة في رواية مولوي Molloy (١٩٥١) ، الرواية الاولى في ثلاثيته (التي ربما تصرب المثال على الطبقات الثلاث) ، تصرف وقتاً لا بأس به في محاولة توريث ستة عشر نواة مص على جيوبها الاربع بطريقة لا تمس فيها نواة مرتين . ان تجسداً آخرافاً لعالم الاشياء كهذا يعيد الطمانينة لأبطال (بيكيت) . وكلما تقدم الثلاثية ، تزيد مأزقهم سوء . و (مالون) في رواية (مالون العقير Malone meurt ١٩٥١) يكون ملازماً غرفة ، حيث يستلم ، أثناء الاحتضار وجبات طعام ورعاية . وهو يعد مقتنياته المادية . وان بطل رواية (القنر L'innommable ١٩٥٣) يكون في حقيقته نوعاً من الضحية الموجودة في (الف ليلة وليلة) . واسمه (ماهود Mahood) لكنه يلقب نفسه بـ (البوذة Worm) وربما عمل حسناً بهذا اللقب ، وهو مسجون كما هو في الواقع في جرة كبيرة تنصب على قاعنة في الشارع ، خارج مطعم . و (ماهود) هذا لا يملك فواحين ولا ساقين ، وقد ربط طوق الى حافة الجرة ليقى على رأسه متخسباً . ويس حين وآخر تطعمه زوجة صاحب المطعم وتبدل النشارة وتزير الجرة بمصاييح صنية . ويكي (ماهود) هذا الجنين للعمر . . لقد مات افراد أسرته

جميعهم نتيجة قطع «صوحج» مسمومة . وشكواه هي شكوى (بيكت) الكاملة عن انتقاصات الانسانية المحرومة والمحققة واليائسة والمضحكة ، يقول (ماهود) : « انا صامت ، ماذا يريدون ، ماذا فعلت لهم ، ماذا فعلت للرب ، ماذا فعلوا هم للرب ، ماذا فعل الرب لنا ، لا شيء » ، ونحن لم نفعل له شيئاً ، انكم لا تستطيعون ان تفعلوا له أي شيء » ، ونحن لم نفعل له شيئاً ، انكم لا تستطيعون ان تفعلوا له أي شيء » ، وهو لا يستطيع ان يفعل أي شيء لنا ، انا يريدون ، وهو يري » ، انها ليست خطيئة احد .

وفي كل مرة تتوقف فيه شخصيات (بيكت) لتأمل الا وتقع اسيرة مسرح . ان (فلاديمير Vladimir) و (ايستراغون Estragon) في رواية (في انتظار جودو Waiting for Godot) قد نزعا من نفسيهما جميع الاشياء الزائدة ، أعني ، كل شيء ، وقد وضع الاشخاص في مسرحية أخرى له (بيكت) هي (نهاية حملة Fin de partie) في علب القمامة . ومع أن بيكت يجعلهم مجرد حيوانات مسكينة ، الا انهم يحفظون شيء من القدرة على الأمل . انهم يحملون هادئين وهم يعبرون لنا عن مكون الجوهر الاساسي . انهم يعطون في التعبير المتواصل . والفكرة المستحقة على (بيكت) هي الفرق بين احلام الاساق الرومانسية وبين الشيء القليل جداً الذي يحتاج اليه الحياة لكي غد نفسها بأسباب البقاء . إن صورته عن الوجود الحيواني صور (كلزيكاثيرية) عن الجنة : فالبناء الصخم السامي للمجتمع يتداعى ، وإن احلام (روسو) الساذجة كمثلاتها من مجموعة المراعيم الانسانية الكبيرة (الطموح والحب والعفة والاحوة والعابث والميافريقية) بدو غية يقول (بيكت) ، هذا هو ما عليه الاساق ، وهذا هو مصدر ما يسمى باللائية . وفيما يدرك القاريء بأن من يصحك يكون وحشياً . ومن تعاطف يتجاهل عناد الانسان .

وسرعة يتنقل (بيكت) من المواضيع الرهيبة الخادة (عندما يقوم مستثنى المجاذيب بأستجواب حول جثة - مرقى) الى مواضيع اللا احترام المصحوب بالضعية ان شخصيات رواياته ، ليست مثل الشخصيات المتأسفة جداً في بواكير

قصصه ، انها تمثل السلبية : لقد فعلت الحياة بها فعلها . وعلى حافة الطبقة المعتمدة تكون هناك براعات عزلة ، وهي كل ما يتبقى ، بعد توق حيي نحو الرفقة وخوف مستديم في عدم امتلاك الطعام او المأوى . وفي نواح عديدة ، يطرح (بيكيت) للمرة الثانية وجهات نظر (الملك لير King Lear) ، ويبدأ (موران Moran) في رواية (مرلوي) انساناً مجاً للكمال حد الهوس تقريباً - انساناً ذا عقدة نمودجية - لكنه يضحل شيئاً فشيئاً ليفقد شخصاً يليداً : حيث يرحب حتى بشلل الساق ويريد المزيد من البليات - بكم ، صمم ، عصى ، وفقد ذاكرة - مع وما فيه الكفاية فقط من عقل سليم يسمح لك بالجلد . وان تخشى الموت مثل خشيتك من التجديد . ويلمح (بيكيت) دائماً الى بهجة النيان ، دوى اجمال لرغبة الانسان الجائعة والعبيدة والمتنمرة لصون حياته . فلا توجد حياة بلا ألم ، ولحميناً لا يوجد ألم بلا حياة . وخيار (بيكيت) واضح : انه الحياة ، ولا يهم كم يستلزم ذلك من اهانة .

ونأتي امثال هذه الامتلاجات بصورة طبيعية من (بيكيت) الابرلندي الذي اخترع الفرنسية اداة لكتابته . وهو اقرب ما يكون الى التجريبيين الفرنسيين امثال : (روب غريه Robbe-Grillet) و (بوتور Butor) و (باتلي ساروت) منه الى اي انكليزي آخر . يلتقط المدة الواعدة قليلاً جداً والفضيلة كثيراً ومحاول اصلاحها عن سبيل المهارة الخالصة ، ولأن ثرة دقيق ورشيق جداً ، نجده يحجج . وهو يكتب بطاقة هائلة عن لا شيء تقريباً . ان عبارة من غير المؤكده هي العبارة التي ترد في كتاباته ، لكن اذا كان بمقدور اللحاح والمثابرة ان يوفر انوعاً من التأكد ، فهذا اذاً هو ما يفعله (بيكيت) . ويربطه حاجه عن التغير المتواصل للهوية الانسانية - (نجل وينز Nigel Dennis) الذي كتب كتابة ساخرة ذكية في : (بطاقات هوية Cards of Identity ١٩٥٥) عن الموضوعات ذاتها . في بعض الوجوه ، يتوازي تركيز (بيكيت) عل عدم التأكد (ومعظمه من النوع الميتافيزيقي) مع وصف (أمتز) و (وين) لعدم السلامة الاجتماعية . ان ابطاله المعمرين يريدون شيئاً ثانياً بينما يتحرك كل شيء ، وبالمثل يريد ذلك افراد (جيم دكستر) كما يريد ، ولو بطريقة

محتلّة . دبية تقريباً - الشخصيات الرئيسة عند (روب غريه) وعند المدرسة اللامبايكولوجية وكما قال (مايستر ايكهارت Meister Eckhart) ، من يكون فقيراً روحياً فإنه لا يملك شيئاً ، ولا يعرف شيئاً ولا يريد شيئاً ، لقد عالمج (بيكت) ، شجاعة حالية لا بأس بها ، موصوعة الفقر الروحي ، وصعله هذا ، يفسد الفقر الحقيقي للخيال الذي جعل الاصاله في انكلترا شيئاً يزدرى . (بيكت) لس مع الانواق الاعتيادية بالقلو الذي يكون فيه التصور بالنسبة له

- ٦ -

ويبقى ها أن نتأمل هؤلاء الروائيين الذين اتدعوا ما يطلق عليه (كلود موريك Claude Mouriak) اسم « اللآ أدب المعاصر L. Afliterature Contemporaine ١٩٥٨ » ومن بين أكثر هؤلاء المنظرين عزارة هو (الان روب عريه Alain Robbre-Grillet ١٩٢٢ -) حيث ان رواياته (أصماغ Les Gommages ١٩٥٣) و (المتلصص Le Vogeur ١٩٥٥)^(١) و (الغيرة La Jalouse ١٩٥٧) و (في المتاهة Dans Le labyrntho ١٩٥٩) - قد حولت بشكل متزايد المادة الواقعية الى أسلوب متصل هو عبارة عن مجرد كتابة حواشي - لقد قال (روب عريه) في مقدمة (في المتاهة) - « عن مادة واقعية مضراة ، وهذه تمنى واقعية دون تأثير استغاري » . وأمثال على ذلك ، ان المتاهة هي احدى الشوارع التي يتجول فيها حندي ناحناً - دون ان يدري لماذا - عن عنوان قد سبه وهكذا ، وقد سبق له ان استغنى عن الحكمة والسايكولوجية ، فان (روب عريه) صدّعه متصلبي المعاني ايضاً وما بقي لديه ، لنا حنبلاً وعقياً ان قوائم (روب عريه) الثقلة بالتماصيل عبر الهامة عن العالم المادي مصحرة أكثر منها مطمته ، خالقه عالملاً لا يعي فيه عراء السيطرة على الأشياء شيئاً ، لأنه لا يوجد في الرواية شخص حي بما فيه

١ المتلصص شخص يتلفد بالنظر الى مشهد غرامي متجم (هـ - جـ)

الكفاية بحيث يحتاج الى مثل هذا السد . ويبدو ان الحقيقة المألوفة التي تناسها او يتعاضدها (روبر غريبه) ، هي تلك الحقيقة البسيطة القائلة بأن الفرس حتمس بالمحاكاة . وسواء قرروا او لم يقرروا فرض مواقف او هواجس مطروحة في رواية ما ، فإن هذا يعتمد على مدى ما نطرحه شحوصها في الحقيقة في روايتي (المتلصص) ، وهي أقل رواياته نقاوة و (في المتاهة) قدم لنا هاجس رواية : الراوية ، وهو خلق مقصود ، شارك قليلاً في الحركة (او بالأحرى في موكب الجمل) ، قد لاحظ الاشياء بشكل خاطيء ، وكان الأخرى ان يستدل برصدي اطلاق اكثر . وبما انها حياة لافنة للنظر ان يقدم الاشخاص كأنهم حيوانات مجهولة في عرفة رصد ، كما انها أيضاً تشويه سمعة لما يحسب العالية منا ، بطريقتنا الاستقرابية اليومية ، اننا نعرفه

ويمكن العثور على العيب ذاته في رواية (الغيرة) فالرواية يجمع التفاصيل بأفراط غير سوي عن تفاهات دورة الحياة اليومية ، وربما هو بقصد تعليم المرء الانتباه بعتابة الى هندسة الافق ، وإلى العصب والنافذة ، وإلى تكوين الحشرات ، وإلى الحفر في الخشب وإلى صوت الشعر عند تمشيته . لقد اشتملت طبعات الرواية في الانكليزية والامريكية حتى على رسم تخطيطي للبيت الذي وقعت فيه معظم الاحداث المختارة . ويكون مسرح الاحداث في مكان استوائي ، حيث نجفنا الوصف الخاد غير المنقطع . ويبدو ان الرواية برمتها قد كتبت بسرعة بغية ان يضع النقاد تنظيراتهم حولها . فهالك امرأة مشار إليها بالحرف (ا) ، وها نوع من العلاقة الغرامية بجار اسمه (فرانك Frank) . لا تحدث اشياء كثيرة ، ما عدا تناول (الكوكيلات) على المشرفة ، او تناول وجبات الطعام بجلوء ، او التخطيط لسفرة الى المدينة ؛ او قراءة رواية ، وبين حين وآخر يسحق (فرانك) ام اربع واربعين . في خارج البيت نكثر زراعة اشجار الموز ، وفي الداخل يواجه الحضور المادي لـ أ - حصور - فرانك - وتلاصق جيهااتها مرة واحدة ، وربما قبل احدهما الآخر . والرواية لا يقول هذا وتستهضم سيارتهما على الطريق الى المدينة ومخترق ، لكنها سرعان ما يعدوان الى الشرفة ، يرتشفان ويتأملان برصانة ويتادلان

التوافق . ان جهد (روب غريه) الرئيس منصب على تكرار وصف الحوادث ،
والمناصبات نفسها ، بغض النظر عن التسلسلية الزمنية

ان رواية (الغيرة) تقارن ما بين الاشياء المشابهة وتعزل الاشياء المتجمعة في
العادة سوية . انها في مجملها صورة مصغرة وتوتر ، ولسوء الحظ ، ان الصور
المصغرة ، كالعجالات على جليد ، تدور في اختلايد على مدى عشرين صفحة دون
احرار تقدم الى امام . صحيح ان هذا الاسلوب يعطي المرة شعوراً غير اعتيادي بما
معناه انا . كنت . . هنا . . من قبل . . لكن بمزيد من التكرار والثر ، حتى عند
استخدام (الفيوغ Fugue) الزوج ، لا يكون موسيقياً ، نصيب الاشياء غير المكررة
بكل بساطة لأن المرة يكون مندهشاً جداً ومثلاً بالاشياء المكررة نفسها ويكون
الراوي ملحاحاً ، وفي احد المواضع يغير القارىء قائلاً . هذه هي اللحظة التي
يحصل فيها مشهد سحر ام اربع واربعين على الجدار العاري ، يمتص المرء ان
يوكر هكذا . وتدور في دورة : الكوكبيل وام الربيع واربعين والرواية التي يقرأها معاً
والرسالة التي تكتبها ومشيا واصابعه المستدقة . . . والى الكوكبيل وام اربع
واربعين . . . واقل ما في الامر كله ، انه منومة تنوعاً مغناطيسياً ، وتظل بعذاب
الجزء الكبير من حياتنا في جانبها الرتيب . ان (روب غريه) اشد دقة من مجرد مولع
بحقيقة ، انه ينقل حقاً ، بكل تأكيد ، استجابته الحادة للتصيلات

ومهما يكن الامر ، وعلى المدى البعيد ، لا تكون وجهة نظر واحدة فقط عن
الانسان كافية . ويحتاج اي رواي الى اكثر من حيلة . كان بوسع (روب غريه) ان
يلتزم هذا الاسلوب المطور كثيراً على رواية تقليدية نوعاً ما ، في الحقيقة كانت رواية
(المتلصص) تعد بشيء ثري وغريب في اطار الحدود المألوفة . على اية حال ، ان
رواية (الغيرة) تدخله الى ريف خامض ينحصر نطاقه في وصف بيانات بدور مصورة
وموسيقى الحجره^(١) . ومثل (فرانك) (الذي يسجل قائمة بأجزاء ماكنة

١ موسيقى الحجره Chamber music موسيقى ممتدة للحزف من قبل بعضه موسيقيين امام جمهور الليل

(م . م) .

سيارته ، قال (روب غريه) « يجز هذه القائمة المرهقة بهاجس من الدقة التي تضطره الى ذكر عدد من العناصر المدركة اعتادياً دونما إشارة إليها » ، ان نثر (روب غريه) الشبيه بنثر (باخ Bach) يثير القارئ ذا الاحساس بالحقائق ، لكن فحص قشور المورلن يعكس حقيقة ان الناس ، بحلاف الموز ، غير متعائلين من الداخل .

مع ذلك ، هالك امل - ففي (الخيرة) حتى الراوية يتأمل بين حين وآخر كما يشرب عدد قليل من الحالات المراجحة ان نقيضه (روب غريه) هي (باتلي ساروت) التي تعالج افكاراً ولينة وبدائية وذلك بحمل ناقصة . وهناك الشيء القليل الذي يحتر ، ما بين مسلماتها البيلوجية وما قبل السايكولوجية الحالية الحيكات ، وما بين هواجسه الشبيهة بهواجس جامعي الطوائف . ويمثل كل طرف منها اكتشافاً ، ويجب ان يأمل المرء بتطبيقات اعقل . في الوقت الحاضر ، يكون الوصف الحادق لـ (ميشيل بوتور) ، افضل من وصف اي منها ، وذلك في رواية (التغير Modification سا) عن افكار رجل مضجرة بينما يهدده القطار الذي تأخذه من روحته في باريس الى عشيقته في روما ان عين (روب غريه) البصرة التي تدن بالكثير الى (بروس) ، لنحس صعباً لو انها استعادت (كل) ما يقدمه (بروس) . فالسايكولوجية ، كما اثبت (بروس) و (بوتور) ، ليست بالضرورة مرتبطة للاشياء المتبدلة وليس القموص المتعمد في الكلام هو الطريق لوحيد نحو الاصاله ، وليس هو افضل من السرد المباشر العاتق للبراعة . ان (روب غريه) وهو نفسه مدير دار نشر (مشورات متصف المثل Les Editions de Minuit) التي غلبت ونشرت عدداً من تالجات جملة (اللا أدبي) ، قد صرح بصريحات مختلفة منها خاصة به وأخرى عن فكر الجماعة . فلقد كتب في مجلة نيو ستيتسمان New statesman ١٩ شاط ١٩٦١) ما يلي : يكمن خطأ الجمهور في اعتمادهم بأن شكل -الرواية الحقيقية قد ثبت شكل نهائي في الفترة البلازمية بقوانين صارمة ومحددة ، ان المرء ليتفق معه ويكون مسروراً لو ترك الامر عند هذا الحد ، لو لم يبد عليه ، حين يواصل حله ، بأنه يخلط النوع الادبي genre بالنفس ، ويخلط حرية الحيار التي عنك في تثبيت حدود النوع الادبي بحدود الفن الثابتة في اطار

العمل ليس للنوع الأدبي حدوداً ، غير أن الفن بطبيعته الحقيقية لا يمكن تغييره .
 ويستعمل (روب غريه) قائلاً - هان - الرواية الجديدة - مهمة فقط بالأسان ومكانه
 في العالم . وهو يعني ، أنه مثلما يتلمس الإنسان مسيله في الأزمنة المتغيرة
 بسرعة ، كذلك يجب أن يتلمس الشخصيات مسيلها في الرواية ، وكذلك الأمر
 في القراءة ، إذ يجب أن يتلمس القارئ مسيله . لكن ، لا يهم كم يتغير المجتمع
 كثيراً ، إذ يبقى الفن نفسه : وهو دائماً ترجمة ، و ترجمة ملفقة للعالم ، تماماً كما في
 روايات (روب غريه) الخاصة حيث لا وجود للأشياء غير المتطورة . إن
 التحربة في دفع الفن الى ما وراء هويته الراسخة ، تحربة عقيمة مثل عقم السؤال
 الذي يقول ماذا تشبه الفنية ، في وقت لا ينظر فيه أحد إليها . ومن الغريب أن نجد
 أن (روب غريه) يزعم ، تقريباً بصلوى من (كامو) عن الواقعية بأن الله وحده
 يستطيع الاعتراف بكونه موضوعياً ، وفي الوقت الذي نرفض فيه الاعتراف بذلك ،
 إذا جاز لنا هذا القول ، فإن الله وحده يستطيع أن يخلق متجاوزاً حدود الفن . وهو
 يريد لنا أن يكون محاكياً ، بل يكون هو ذات الشيء الذي يرسمه ، فيقول : « ماذا
 اللاحق على اكتشاف اسم رجل في رواية حينما لا نجربنا هوبه ؟ أننا نلغي في كل يوم
 بأناس لا نعرف اسماءهم ، وأنا نستطيع قضاء امسية كاملة نتحدث فيها مع شخص
 غريب ، دون أن نحض أدنى اهتمام الى عبارات تقديم مضيقتنا إياه

والجواب على ذلك بسيط . فالكلام مع غريب غير القراءة عن غريب في
 رواية . فلذا ما كنا نستمتع بالحديث الى الغريب ، لبوصها ان نخرج من بيوتنا وأن
 نبحث عنهم ، اما الرواية فأنا لا نكتب عليها . وعندما نقرأ رواية ، تنمو كأنموذج
 من الفن ، فأنا نتوقع منها أن تفعل شيئاً يستطيع الفن (تميزه عن الحديث الى
 غريب) وحده أن يفعله .

ان (روب غريه) يهاجم المفاهيم الثابتة ، وهذا شيء حسن . لكن ان
 يهاجم (الطبيعة) أيضاً ، والتي لا نستطيع تغييرها ، فأمر مختلف . وهو يقول . بأن
 الاشكال التي يخلقها الإنسان هي التي تعطي معنى للعالم ، . هكذا الأمر إذا ؛ انه
 يعترف بأن العالم غير المعالجة ، لكنه يتجاهل في الوقت نفسه حقيقة أن مثل هذا

الخلق ، عندما ابتدا الانسان يخلق فناً ، كان محمداً بحقيقة ان الانسان لم يخلق العالم . واذا ما استطاع الانسان ، بمبادرة ذاتية منه ، ان يخلق رواية ما كان لأحد يعرف بأنها كانت رواية ، عندئذ يكون من الممكن القول بأنه قد وُصِفَ من حدود الفن . لكن من المؤكد ان الفن يثير اهتماما بالضغط بسبب حدوده التي من دونها يصبح الفن قطعة من العالم الذي ينطلق الفن للسيطرة عليه . والفن خاضع لقوانين المادة ، ومن الغريب ان (روب غرييه) ، وهو خبير بالكاثرن الزراعية ، ان يتجاهل هذا . وتكون المسألة كما لو انه يطلب ان يقوم جزار ، دون ان يكون جزاراً ، بإداء جميع ما ينبغي لجزار ان يقوم به . ولا يمكن للفن ان يكون متميزاً عما يمثل الى ان تبذل طبيعة العالم . والرواية التي تزعم بأنها غير محدودة الحدود الفن ، هي احد شيئين ، اما انها تتعامل كلياً مع عالم فن او انها تلغي نفسها تماماً .

الى هذا الحد ، إن جمالية (روب غرييه) تسيء تمثيل تجربته وتجربة زملائه . ففي رواياته الخاصة ، حينما يتحايل مع الزمن ، فناننا نعرف بأنه يتلاعب بالاشياء بتعمد لكي يستثير فينا التجارب التي قد مارسناها او يتلاعب بالاشياء لكي يوحى بتجربة غير معروفة بعد . واذا قرأنا ، على سبيل المثال ، رواية (الاصماغ) (التي فيها موضوعة الزمن ذات أهمية كبيرة) ، واذا تسنى لنا ان نكون ، لأول مرة ، فكرة عن طبيعة تجربة فرصية ما ، فناننا مع ذلك ، ما زلنا لا نمتلك التجربة مباشرة . وفي الحالين الاستشارة او الافتراض - اتنا واعون بالحيلة . انها دائماً في ذلك النوع من التجربة المفروضة في كتاب . وبالمثل ، حينما يقوم (بوتور) في روايته الجذابة والرصينة (التغير ١٩٥٧) برحلات مختلفة عديدة متزامنة في تيار وعي رجل واحد ، فناننا نكون واعين بالاستشارة والحيلة . انه يتلاعب بالاشياء لإبداء وجهة نظر وهو يشجعنا لتعاود معاشة تجارب لنا ماثلة ، وكل هذا في اطار الرواية . وحينما يرتكب (بوتور) في رواية (عمل الزمن L'Emploi du temps ١٩٥٦) سياقين زمنين ويرر هذا التركيب بأنه « طبيعي » تماماً لأنه في الحياة الواقعية يحصل أن يجري شخص ما تحليلاً ذهنياً لحوادث ماضية في وقت تتجمع فيه حوادث أخرى ، ، فانه مصيب ومخطئ . فشيء مصيب ان تستار تجربة كل فرد ، وشيء خاطيء أن يبرر (الفن) و (الحيلة) بأنها (طبيعان) فالفن ليس طبيعياً .

وهنا يبرز مبدأ . ويكلمات اخرى ، هنالك اعتراف مستبط عن وضع الاشياء الذي يبدو اننا لا نستطيع تعبيره . ان الفن الوحيد الذي يغربا على تذكر تجاربنا الخاصة ، هو الذي يرجع صدى ما قد جربناه . وحالما نبدأ بالتذكر ، نكون على استعداد للترحيب بالتلاعبات التي تبدي وجهات نظر خاصة . ونحن بحاجة الى الشيتين ، التطابق والتلاعب . فالأول دون الثاني يسليها ، والثاني دون الأول اثبه بالعن التجريدي . من غير المحتمل ان يجذب كيانات كله . وعليه صمن مضمون نصها المكتوب ، يكون من الانصاف كلياً (اذا انها غير واقعية) بأن تجري (مارجريت دوراً Marguerite Duras) حوادث روايتها (هيروشيا . . حي) في مكان غير محتمل ، ان تلخيصها الاسهلالي يوضح اختيارها .

« ورس كاتين متباعدين تماماً عن بعضها الآخر ، جغرافياً وفلسفياً وتاريخياً وعصرياً الخ ، كما هو ممكن ان يكون ، فان هيروشيا هي الارضية المشتركة - ربما هي الارضية الوحيدة في العالم - التي تفصح بلاشعة عوالم الشيق والحب والشقاء . انها تريد عزل وتضخيم الفرد في مقابل شعولية مضحمة . ومعظم الناس يمتلكون الحاجات الجسدية نفسها والرتابات نفسها وتحتوي فرديتهم على خصوصيات صغيرة ، دائماً ما تفصح عن نفسها ظاهرياً ، حسب رأي السيلة (دورا) . وهذا هو سبب وصفها المفرط في رواية (شعرات تاركوبيه الصعيرات Les Petits Chevaux de Terquinia ١٩٥٣) لسلوك فريق من الاصدقاء الضجرجين على الساحل الايطالي . وهذا هو ايضاً سبب التحاين الى حيلة (روب غرييه) في تكرار الجمل نفسها على فترات منتظمة : فالتكرار هذا هو رتابة الحياة ، وهو يستخدم لطرح الصفات الخصوصية طرْحاً ملوذاً . وهي تفصل اكثر مما تفسر ، وعلى القاريء ان يجهد نفسه في تفسير ما يقدم اليه . وشكنا ان (هيروشيا) ملائمة نظرياً ومعركة تجريبياً ، كذلك هي الذات الخاصة بكل شخص من حيث رتاباته الملحوظة وتظهر زواياها (الحديقة الصغيرة العامة Le square ١٩٥٥) و (تربية عدسة رسلاً Moderato Cantabile ١٩٥٨) اللتان تجعلان من الزق رتابة ملزمة خالية من المتعة ، استعدادها ايضاً لتشويه الواقع الاعتيادي كيما نعر عن نفسها بمريد من

الحقة . لكن المرء يتساءل الى اي حد تكون هيه دواتنا المتعددة في تناول الراصد التجريبي الذي يروم النقاط صور فوتوغرافية ولا يريد ان يفسر . فالإنسان الشئسي Chomiste يفضل التعامل مع التصيلات المادية - بأسمائها - وبذلك يعيد الى الدرس تجربة جماعة (الكونكتور) . فالفقاري هو الذي يفترض هه ان يضع اساس المعبي التجريدي للتصيلات المرسومة بالفراط . وبالفطع ، بشكل حباري ، يستطيع ان يختار متابعة المؤلف حرفيا وان يظل قائما بالسردي

وفي حال ظهور فائدة نتيجة تحريف تجربه معترف بها ، حينذاك يمكن تبرير اعمال الكتاب اللاروائيين او الشئيين بأنها من باب الفن ، ولكن ليس سبب ما قدمه (روبر غرييه) من اسباب . وما دامت اللغة ههها مصطغة ، فان الروائي ملزم اذاً (ما دام ملتصقاً بها) ان يخلق لغة اصطلاحية خاصة به . ان (هري توماس) في رواية (جون بيركنز John Perkins ١٩٦٠) يوفر هاتين ان تفحرات البطل الخاصة في الوقت نفسه في كل ليلة تجعل وجهة نظر (توماس) ذات تأثير قوي لأن هذه التفحرات لا تتلاءم مع تجربتنا الخاصة وانما لا تصدقها عمماً فالبناء ، المشاد يمثل هذه البراعة ، هو الكلمة المجازية بحد ذاته . كذلك هو ايضاً (كلود سيمون Claude Simon) في رواية (طريق الفلاندرين La Route des Flandres ١٩٦٠) إذ يختار الانحاء بأده فعل الزمن متهاوت ، لا مال ، لا شخصي ، وملهم L' incohérent nonchalant impersonnel et destructeur travail du temps عن ميلل هلوست زاهية مستحودة ، وعدم اهتمام ثابت بالنقيط التقليدي ان (جورجس Georges) ، في تذكره المحنة débâcle في منطقة (الفلاندرين Flanders) ، لا يقوم بأي جهد كان لترتيب ذكرياته او لربطها بعلاقته العرامية الحاضرة بأرملة رجل كان قد قام على خدمته . وهالك روائي اخر هو (موريس بلانشو Maurice Blanchot) الذي نشر دراسات عن (ساد Sade) و(لوتريمو Lautréamont) و(رنيه غار René Char) مجده يكتب في مقالة عن الاخير ، عن حالة تفصح عن نفسها باللغة الخاصة به في رواية (توماس الغامض Thomas l'obscur ١٩٥٠) قائلا -

« ما من أحد يفهم حاضراً وراء الكلمة المكتوبة . إنها تعطي صوتاً لكائن غائب ، مثل الصوت المقدس للوحي الإلهي . . . وكما الكتابة ، يرفض الوحي الإلهي التفسير والتفسير والدفاع عن نفسه . . »

إذاً هو يعترف بأصطناعية النص . فيما بعد بقليل ، يشير كيف أن النص يختلف عن الحياة ، فيقول :

« ما يمكن لهذا الشيء أن يكون ، بشأته الأبدية الذي هو لا شيء سوى شيء ، شيء يقول الحقيقة ومع ذلك لا شيء وراءها سوى الخواء ، لا إمكانية على المناقشة ، لذلك الحقيقة فيه لا تملك شيئاً تثبت له نفسها ، وهو يظهر بلا سند ، أنه الشبه المقصود للحقيقة ، أنه صورة . تجلب بتصورها ومظهرها الحقيقة إلى الأعمق البعيد حيث لا توجد حقيقة ولا معنى . ولا حتى خطأ ؟ » « لا شيء سوى شيء » . أجل ، لكن ، لأن الشبه ذا المعنى هو كل ما يهدف إليه ، ذلك هو لتبرير لروايات عامضة ومخلقة أمثال روايات (روجر هرزون روشيه Roger Enson Roche ١٩٥٠) التي منها روايته النموذجية المسماة (أثر القدم المنسية La prise Oubliée) ورواية (ريبه دو مال René Daumal) المسماة (حل مساطر Mont Analogue ١٩٥٢) وهي رواية ذات رمزية لا أفليدية جذيرة بالتصديق لعامرات في تسلسل الخيال ، ورواية (القبة العنكبوتية Le Planetarium ١٩٥٩) لـ (باتالي ساروت) التي تحاول فيها أن « تدرس التطورات السايكولوجية أثناء شوتها » وإذا حار التعبير ، في لحظة مؤلفها المعسوفة ، أوردت الفعل التي لا يمكن ملاحظتها مباشرة ، بالاحاطة عليها « نوعي آخر على الحدود الخارجية لنوعي الشخصية ، هذا الوعي الذي هو أقصى رؤية من وعيه الخاص ؛ فهي رواية (القبة العنكبوتية) بنال متسلق اجتماعي شاب وروحه بالحلة شفه حالة عجور ، فيتخذ منها سلماً إلى (القصة الاجتماعي) . لقد عكست روايات (ساروت) لأولى الأسلوب الجديد بكل أشكال وضعه . روايته (صورة مجهول Portrait d'un inconnu ١٩٤٨) المرفقة بمقدمة لـ (سارتر) ، بصحفي بالاسماء وبالمظهر الخارجية ، من أجل لقطات متناثرة على شكل رواية تحليلية roman d'analyse جل ما

سأله منها هو الضمير (أنا) والضمير (هم) والضمير (أنا) هو لباحث ما يكوولوجي يسير اغوار المظاهر الخارجية لرجل عجوز وابنته المتوسطة العمر^(١). إن (ماروت ١٩٠٠-) ، باظهارها كيف أننا نشوّه كل ما ندرك ، لا تعمل شيئاً جديداً : انها ربما نجعلنا حقاً بحماسة وراحة إلى الوداء ، إلى رواية (علاقات مصرة Les liaisons Dangereuse لـ (شوديرلو دي لاكلو Choderlos de Laclos) . وفي رواية (مارتيرو Martireau ١٩٥٣) تكون الشخصية الرئيسة لشاب مسلول ساكن مع عائلة عمه ، حيث يحاول زميل عمه أن يستج الطبيعة الحقيقية لـ (مارتيرو) . وهذه رواية أكثر تبسيطاً ، وتنصح طبقات السرد المتداخلة عن مشكلة اعتيادية جداً . لكن محاولة بلوغ رسم (تلطحي tachisme)^(٢) بالكلمات . أي بتوقيع الصورة النقية الكاملة ، في وقت تقنعنا بأننا قد رددنا بجميع المعلومات « وجينا اية صعوبات » ان مثل هذه المحاولة تثير اسلوباً ثرياً متفاوت الجودة وغريب الاطوار . ان رواية (عصر الشك L'Ere du soupçon ١٩٥٦) توفر اسلوباً تعبيرياً نافعاً ، تتميز (ماروت)

(١) نادر بلال روايات صعبة تصعب فيها الهوية ، من باب التحقيق المضطرب . فهي رواية (مرتبات Degres ١٩٦٠) لـ (ميشيل بوتيور) ، يبدأ (ميريه Verrier) كما مر به حقاً ، ثم يتظلم بأنه (بيير Pierre) تلميذ المدرسة ، وفي الأخير في المقطع الثالث ، يتلاشى في عمارات كهذه . انك بدأت كتابه النص الذي انا منسحب من كتابه ، اوبعد أكثر ، هذا النص الذي انت منسحب عليه لمختلفي ، لأنه بالحقيقة ، لست أنا الذي يكتب انك ، انك تتكلم من خلالي ، وتحول ان يرى الانبياء من خلال وجهة نظري ، وان تصور ماذا استطاع ان اعرف عما لا يعرف ، مروداً ايدي بالمعلومات التي غمك ، والتي هي بعيدة من متاوليدي . وبالمثل ، فان ثنائية (بيكيت) الفلسفة (الفكر) تنهي بطلب جميع الاسماء (سواوي وموزان ومالون وماهود - الدون . وحتى مري ووات) التي كانت قد قدس . وان الظل الراكح في رواية (كيف يكون هذا Communis C'est ١٩٦٠) يكشف انه مر به الذي ابتكر شخصيات (بم وجوم وكرم وكرم وكرم Pim, Bom, Krom Kram) التي سكنت في جميعه القدر . ولقد فعل مثل هذا ، حتى ذلك الروائي للكتب الواضع الا وهو (كلود موريك) في سلسلة من الروايات التي تبدأ على مطلق صبي بلاتية مير براند كلونيو Bertrand Cornéjous في رواية (كل النساء مغويات Toutes les femmes sont Females ١٩٥٧) ، ثم تسع في رحلة المشاء التي يقسمها في رواية (عشاء في مدينة Carrefour de Bruci ١٩٥٩) ، وتنتج أكثر لتشكل جميع افراد أسرة (كيرفور دي بوميه Carrefour de Bruci ١٩٦١) . ان يقدم مونتاجاً من حوارات الداخلية التي تضم على هوية الشخصيات التي لا تتكك تتناوب استغراقها الفكرية . يبدو ان كون المرء مومسه ، شيء به ضرورة بالنسبة للروايات الذين يبدون حتى في اللغة الآمية ، مطلباً ذا حمويه مرهقة

١ - التلطحية برعة في النص فتصدي للرسم بالطلخات (ع م)

وعصرها به . فلا يُستعرب اذا ما تحول الروائيون الفرنسيون الشباب ، اليرموني بالتعبير الداخلي المتواصل والساخطون على طريقة جمع المؤشرات النفسية سوية الى طرف متطرف آخر ، واذا ما ابتكروا روايات الغار الكلمات المتقاطعة ، التي فيها جميع المؤشرات مادية ، والتي تُغطى فيها بركة العقل الملتجة ، مثل اي شر ، بلوح خشب ، ثم يُلفى بوضوح .

ويبدل روايتي آخر هو (ميشيل برنار Michel Bernar) جهده لتحفيز وتكبير التطورات السايكولوجية أثناء تكوينها ، وذلك في روايته : (الشاطئ La Plage ١٩٦٠) و (الموصوع مجرداً La Vise à nu ١٩٦١) ، هذا فيما يقارن (المرد كيرن Alfred Kern) في رواية (السعادة غير الناجية Le Bonheur fragile ١٩٦٠) الزنيقة المذهبية بعالم الأشياء الذي لا يرى في الحقيقة بوضوح ابدأ ، والذي لا نعرف عنه شيئاً عندما يكون لا مرئياً .

ان عدداً كبيراً لا مأس به من تلك الروايات التجريبية قد ينظرها الى الوراء او تستحضر روح رواية (مابا Nadjia ١٩٢٨) لـ (اندريه برتون André Breton) لقد اصبحت ما فوق الواقعية (السريالية Surrealism) ما تحت واقعية (سبريالية Sot-realism) ، واصبحت الواقعية شيئاً من ابداع الشخص الخاص ولربما توجد هذه الصياغة المتطرفة هذا الاسلوب في رواية (خائن Traître ١٩٥٨) لـ (اندريه غورز André Gorz) ، وفيها لحيء شاب هارب من النازيين (وهو غورز نفسه) يكتب رواية لكي يحدد نفسه ، وفي الحقيقة ، ليتخذ نفسه وحالته العقلية ، بالالتجاء الى اللغة الفلسفية وتتحدث مقدمة حية لـ (سارتر) عن هذه الرواية ، فتصفها بأنها مناجاة معمة بالتفصيلات الاستراتيجية ، واما بالوسط لسجل - بالحركة البطيئة - لشباب ، مستأصل الحذور وعصايي ، وهو يحدد الشخص الذي يستطيع ، بمجرد ملكه استمارة استبيان ، ان يخلق لنفسه هوية موضوعية منسجمة تماماً مع نظام ما . ان تدوين تلك الاسئلة المتعاقبة والموجهة الى النفس شيء عسير للعضول وقد كان اسلوب التعبير عنها ذكياً وكان (موريس بلانشو) قد

حدث عن القيمة العلاجية النفسية للكتابة التي تعرض على السامع ان يفصل عن حاضره . لكي يبلغ الى ذات لم توجد بعده . وعلى هذه الشاكلة يبدو ان يكون التأثير . حتى اذا لم يكن مقصوداً . للعديد من روايات (المازويات) او (الماورائيات) والمقاطع التجريبية في الرواية . ولحد الآن ، ان واحدة من ابل الاعمال هي رواية (اخر العادليين Le Dernier des Justes) لـ (انطويه شوارز بار Andre Schwarz- Bart) والتي فازت بجائزة (الكونكور) في عام ١٩٥٩

بقي لما ان نقول ، بجانب هذه التجريبية الحفصة ، تبقى حية انماط قياسية للرواية عما لها من خصائص خاصة بها . ويمتكر (مارسيل ايجيه Marcu Aymé) و (غابرييل شغاليه Gabriel Chevalier) طريقة خادقة لدمج الاشياء غير المتلائمة . من الرحرفية الغريبة والابتدالية الدميوية . وفي (لاكلوبتسه Lucius par lui-même ١٩٥٣) التي مشرها وروجر فيلاند Roger Vailland) نجد انماطاً من انتداعه الخاص شخصاً من طراز قديم ، شعاعاً ومنعمساً في اللدات الحسية في شخص Don Cesare ، وفي رواية (القانون La Loi ١٩٥٧) يخلق شخصية السيل لريفي . وهذه الرواية هي من نوع القصة البوليسية التقليدي الذي تجري أحداثها في إيطاليا . ولقد اظهرت (فرانسوا مالي جوري Françoise Millet-Joris) بُعداً بطريفي تصادم الشخصيات في روايتها - (سور المترهات Le Rempart des béquines ١٩٥١) و (الحجرة الحمراء La Chambre rouge ١٩٥٥) وكلتاها - حسب كلمات سان سيمون Saint-Simon - كلها عَصْرٌ وهما حومريتان في الواقع . وفي المرض tout serre substantiel au fait au but - وتشير الرواية الثانية فكرة انها تكتب على الوجه الآخر حين يتعلق الأمر بالقوة ؛ اما رواية (الاكاديس Les Mansonge ١٩٥٦) فتسلط الضوء على صانع نبيد كهل أصابه اذى ، سب ما يملك وسبب ماذا سوف يورث ، من قبل عائلة قاسية المزاج ومتشاجرة لأتفه الامور . ويسد رسم الشخصيات بعناية الخفض في المغالاة ، وذلك تصوير الناس ، ومع هذا ، بالالامع ابصاراً الى ان علاقاتهم العائلية مستندة (أو مدفوعة) . وقد يتدع (جورج سيمون Georges Simeron) اساطيرته الخاصة به من نوع - البهيم

جزئياً Quartier louche - باسلوب تيري ، مما يظهر نقصاً في التنوع ، مقلداً وفماًلاً .
 ما (رومان عاري Roman Gary) ، وبعد (الوان النهار Les couleurs du jour
 ١٩٥٢) المسرحية الهزلية الحشة والعصاة بكشل ملرز الحلاوية احداثها في جنوب
 فرنسا ، فقد تحول الى اقبال افريقيا ، في هجوم آخر مثير يفرانه على المدينة ، وفي
 رواية (جذور السماء Les Racines du ciel ١٩٥٦) : وفيها (مورل Morel) ، بعد
 ان يذ نفسه بأسباب البقاء في معسكر اعتقال باسترقاقه بالتفكير بقطعان الايغال
 الوحشية ، يسلك بعدها السبل المتوقع في حمايتها - غير ان (عاري) أحياناً يجافي
 العقل (لا سيما في محاولته خلق أبطال على غط فاوست) وفي العادة غير مترابط جداً
 (كما لو ان الرواية كثانة عجل في المقام الأول) وان انتبجات معتنى بها عاية آلية
 امثال . (حمر الهر كوي Le pont de la riveère Kwan ١٩٥٨) - (بير بول
 Pierre Boule) و (ارض الهمجى La Terre du barbare ١٩٥٨) - (جان
 هوغرون Jean Hougron) و (المهندس الذي هوى ارامطاً في المصطلحات L'
 Ingénieur aimait grup les chiffres ١٩٥٨) وهي عمل مشترك - (بولوا -
 تارميهك - Boileau Noacjac) و (عاقه الخوف La Salaire de la peur ١٩٥٠) -
 (ميشل ارنو Michel Arnaud) ، لا تستطيع ان ماري اعمال (بير جيسكار
 Pierre Gascar) ، بأثاراتها الذكية للاحواء وياغاءاتها برهاب الاحتجاز ، في روايتي
 (البهائم Les Bêtes ١٩٥٤) و (رمن المايا Le Temps des morts ١٩٥٤) وان
 رواية (جيسكار الموسومة - Soleils ١٩٦٠) تتألف من اربع قصص
 récits تجري احداثها على التوالي في الحشة وسانيا وايطاليا والحبوب . فالشمس
 تيمس على حياة قاطلي الجرف الصحري في (سيرانيفادا) وعمال الارصفة في
 معسكر عمل ايطالي ، والصيدى في غابة حشية وابن الحداد (كما عند جيوو)
 الذي يفر مع ووجة الحمار ويكون (جيسكار) في احسن حالاته في تقريره عن
 (نورمان لويس) وفي اسوها عند اقمحامه استعارات على حساب الاشياء
 الظاهرية .

وهناك مشاريع رواثيه صحمة واطره ، بدءاً من روايه (عصر البايون

L'Age de nylon (١٩٥٩) - (اليزا تريولييه Elsa Triolet) ورواية (مواسم الزرع
 و مواسم الحصاد Les Semailles et les moissons ١٩٥٣ - ١٩٥٨) - (هنري
 ترويات Henry Troyat) ، وانتهاء برواية (الملوك الاشرار Les Rois maudits
 ١٩٥٥ - ١٩٥٩) - (موريس درون Maurice Druon) وهي سلسلة تاريخية
 مسهبه ، واحياناً حادة برغبتها ، ورواية (رجال في انسجة قطية Les Hommes en
 Blanc ١٩٤٧ - ١٩٥٨) - (اي . سوبران A. Soubiran) ورواية (صيد
 للرجال La chasse aux Hommes ١٩٥٢ - ١٩٥٣) - (بول فيالار Paul Vialar) .
 ومن بين الروايات الفردية ذات الالهية الجوهرية او الثانية ، ينبغي ذكر الاسماء
 التالية : (اسبوع الالام La Semaine sainte ١٩٥٨) الملحمية الدينية - (اراجون
 Aragon) ، ورواية (تاكسيات التراب Les Taxis de la Marne ١٩٥٦) - (جان
 دوتور Jean Dutourd) و (بلد لم يصله احد Le Pays où l'on n'arrive jamais
 ١٩٥٩) - (اندريه دوتيل André Dhôtel) وروايات (روجر بايريه Roger
 Peyrefitte) عن البطل (جورج دي سار George de Sarre) وهي (عائلة
 اماباساد Les Ambassades ١٩٥١) و (تعاطفات جنسية Les Amitiés
 particulières ١٩٤٤) و (ملاطفات شاذة Des Amitiés singulières ١٩٤٩)
 و (غائم طليحة Jeunes Protes ١٩٥٦) ، ورواية (زازي في قطار تحت الارض
 Zazie dans le Métro ١٩٥٩) - (ريمون كويو Raymond Queneau) التي ينبغي
 ان تُقرأ في وقت متزامن مع (تقارن الأسلوب Exercices du style ١٩٤٧) ورواية
 (استراحة المحارب Le Repos du guerrier ١٩٤٨) - (كريستين روشيفر Christ-
 iane Rochefort) ورواية (صمت البحر Le Silence de la mer ١٩٤٤) - (فيركور
 Vercoor) ورواية (مذكرات هادريان Memoires d'Hadrien ١٩٥١) - (مارغريت
 يورسنار Marguerite Yourcenar) ورواية (ملازم في الخرائط Lieutenants
 en Algérie ١٩٥٧) - (جان جاك سيرفان شرايبر Jean Jacques Servan Shreiber)
 وهي عن الخرائط والخدمة العسكرية ، وهناك روايات
 تتراوح بين التقريرية والقصصية وهما (معسكر اعتيادي جداً Un Camp très

1957) لـ (ميشلين موريل Michelme Maurel) وهي وصف لمسكر اعنفال للنساء) ورواية (المقدم واثراڤ 1956) Le Commandant Watrin لـ (آرمان لانوس Armand Lanoux) .

ان عدداً قليلاً من النحارب الطموحة لكنها ليست ناجحة دائماً ، لها اسلوب يستحق الملاحظة هنا ان رواية (الليل La Nuit 1960) لـ (فرانسيس بوليفي Francis Pollini) تعالج قصة غسل الدماغ لسجناء امريكيين أسروا في كوريا ان (مارتى Marty) ، احد الشخصيات فيها ، يحاول البقاء مستقلاً عن الصينيين وعن زملائه ، وقد غُلف موقفه الصعب هذا ، اسلوب منتهي من الذكريات والاعمال والمحادثات غير المحددة الهوية والمحاكيات المسنية مداحلها وتُظهر رواية (موت) Benjamin Claire Sainte 1957) لـ (كلير سانت سولين Claire Sainte Soline) كيف ان حاجة انسان مختصر لأخته التي كان قد تخاصم معها ، تخلق ، ما بين فترة اتصالها وموته ، بعضاً حليذاً مصححاً للروح التي كانت قد ابتدأت في موت روحي انها رواية رهيبة وكثيرة وقد كتبت سر ملققي ذي أصداء ، وهي في براعتها متقدمة على الرواية الاولى لـ (السيدة سانت سولين Mme Sainte - Soline) الموسومة (احد الشعابين Le Dimanche des rameaux 1954) التي استكشفت اصداء دسة لأسماء في بيت مهجور ويختص (جان كيرول Jean Cayrol) بقضايا المزاج والاجواء والحنم ، وهذه كلها تجعل اسلوبه عبر واضح بشكل ملحوظ ، مع خلوه ، على اية حال ، مما يعيقه ظاهرياً من افعال مجازية ان رواية (الانتقال Le Déménagement 1956) هي اوضح عمل له لحد الآن ومثلها في الوضح وباسلوب (نولستاي) رواية (المهرج Le Clown 1957) لـ (الفرد كيرن Alfred Kern) ، وفيها يسيطر المهرج العالمي (هانس شمينر لنج Hans Schmetterling) على عقل الراوية المتعدد جواب الثقافة والنظر الفلسفي ويكون المزيج الناشئ عن الزخرفة المصفاة والافتاء الساخر في مسائل الضمير ونواميس الاخلاق شيراً ، لكن ، في الاخير - اد بطول الكتاب جداً - يصبح مرهفاً ويصرح المهرج المرهق كالكابوس قائلاً : اتني أجد الحياة لا تطلق وانني أمثل لكي ارجع

ملححة كل الغدازة التي كستها منها ، وها تدمج الداذائية مع عدمية الشيبين
فالتعلم عقيم ، وهو يعيد اثبات جهلنا الاساسي بما له اهمية .

الى هذا الحد ، كان الروائيون الشباب في غالبيتهم بعيدين عن ذلك النوع من
الاهتمام السياسي الذي عبر عنه (كامو) و (مالرو) و (سارتر) و (اراجون) -
ومن الجناح الآخر - (سيلان) و (بير يوجي دريو لا روشيل Pierre - Eugène
Drieu La Rochelle ١٨٩٣ - ١٩٤٥) . ان (دريو) غير الثابت على معتقداته
قط ، رُغم في اوقات مختلفة بأنه ملتزم بالشيوعية والسرالية وبحركة فرنسا . اساساً
كان هائلياً ، وقد جرب الصوفية الكاثوليكية كحلقة للعلمية ، لكنه في الاخير ،
اعلن عن رآيه الى جانب الفعل والعنف . وفي عام ١٩٤٥ قتل نفسه . ان رواياته
بلدة من رواية (حالة مدنية État Civil ١٩٢١) الشبهة بكتابة السيرة الذاتية ،
ورواية (الاوربي الشاب Le Jeune Européen ١٩٢٧) ورواية (رجل مقل بالنساء
L'Homme couvert de Femmes ١٩٤٥) ورواية (الامر الزائل Le Feu follet
١٩٣١) ورواية (اعياء Gilles ١٩٣٩) ، يفرين المثال على احساس بالمعقم الذي
يكشف عنه الشيبين بصورة اقل جنوناً . ان بطل رواية (الاغبياء) يجد تحقيق رغبة
بالقتل الى جانب (فرانكو) بينما يحقق الشيبون رغباتهم عن سبيل الوصف الطويل
الدقيق . ان وصف الشيئة Chosisme بالنعامة وعدم النفع قاس جداً ، لكن حتى
هنا تطبيق هذا الوصف على رثاية (دريو) الممتعة ، فان هذا الوصف يشوشاجاً
وبعيداً عن الملمسة الانسانية الحيوية . وكذلك يبدو معتقدتهم بأن الانسان بعامة هو
الانسان بخصوصيته . لكن ، في الوقت الراهن ، تكون الحاجة للتجريب تقنياً
توفيراً للمادة الموضوع ، ومثلما تبين هذه الملمسة جديدة فانها محيرة لخلوها من الاعتقاد
السياسي . ان بعض ما يقوم به الشيبون مثير وآسر ، وهو يكون كذلك لفترة من
الزمن ، كما يكون الامر مع حلقة مسيجة . ان غالبية الروائين الشباب من
معظمي الحياة ليسوا شيبين ابداً : هؤلاء هم (ماثالي ساروت) القائلة « نحن
نرى ان من الخطر على الكتاب ان يحموا انفسهم من العلاقات غير النقية » ،
و (يوتور) و (غورد) و (شوارز بار) . وهناك اشارات قليلة على ظهور شيء حي

الضمير سيما - فوحية نظر الجندي الاعتيادي بحرب شمال افريقيا (كوجهة
 المطر الي قدمها بجامين - و - ناريس - و - دورجيليه - بالحرب العالمية
 الاولى) تظهر للمعان في رواية (اصابه جان ملر Le Dossier de Jean Muller) وهي
 تأملات محمد الرامي شاب قتل في كمين في النهاية ، ورواية (صلح آل يمشا Paix
 des Nemenichus) لـ (روبرت بونود Robert Bonnaud) المنشورة في مجلة (اسبريه
 Espri في عدد نيسان ١٩٥٧) ، وان اللارواية ، كما يطلق عليها ، بقدر ما تكون في
 بعض الوجوه ضد الطغيان ، فانها ضد العقائد وهالك شيء مشترك بينها وبين
 اعمال الروائيين الشباب في اسبانيا .

لكن ، على الرغم من الفقرة (٣٠) من قانون اصول المحاكمات الجنائية
 ومرسوم ١٣ شباط ١٩٦٠ ، وعلى الرغم من مصادرة الكتب وحظر الافلام في فرنسا
 كقلم (العسكري الصغير Le Petit Soldat) لـ (جان لك غودار Jean Luc
 Godard) (الذي يعدّ فيه الحراثيون العملاء الفرنسيين في سويسرا) فان ادب
 الاحتجاج يستمر . ان (موريس ماسشنو Maurice Maschino) في روايته (الرقص
 Le Refus) يبرر قراره بعدم الالتحاق بالحيش ، بعد ان صار معلم مدرسة ابتدائية
 في مراكش ويصف (بويل فافرييه Noel Favrelière) في روايته (الصحراء عند
 المحر Le Désert à l'aube) بشر عثماني اسر كيف ان (فافرييه) قد استدعي ثانية
 ليكون رقيباً مظلماً بعد ان كان قد اسم حلفه الوطنية في الجزائر وقد عاهدت اليه
 مهمة حراسه رجل مدان كان مقرواً تعيد حكم الاعدام بحقه عددة اليوم التالي ،
 لكنه ترك المهمة واتخذ الرجل معه ومنذ ذلك الحين وما بعده ، عاش مع فرق
 حش التحرير الجزائري قبل الذهاب الى تونس وامريكا ان هذه الوثيقة ، التي
 تدور رواية ، فيها اشياء مشتركة مع القصص الواردة في المجموعة لقصصية (المني
 والمملكة L'Exit et le royaume) لـ (كامو) وبالطبع ايضاً مع موقف (كامو) بـ
 الجزائر وعلى الطرف النقيض من روايات (روبرت غرييه) ، فانها تجد في حقائق
 العرب الجزائري الخاص العتب الذي يدعجه (روبرت غرييه) ، ولو بضموص
 وتجريد ، في عمله الخاص وإذا اصفا الاساب غير المباشرة الى الاساب

المباشرة ، فإنا نجد عند المتقنين العرسيين قلقاً حياً لا للهيمنة على الساحة الادبية
وبينما يستمر الخلاف تبدأ التجريبية الادبية تفقد برقيها

هكذا تبقى الرواية الفرنسية حية بعد زوال هذه الموجات . فلقد سبق لها ان
نفيت حية بعد زوال الرمزية وروائي رواية النهر المجاديس امثال (رولان)
(وومان) و (دوعار) والمعجيين بالحديد ، والرقعة الكوكتويه ، كذلك بعيت حية
حتى بعد زوال المنطريين امثال (اندريه غورد) وان التأثير الرومانسي في افون ،
وان الروائيين القدوة الآن هم ليسوا (برياموس) و (سيلان) و (حيوسو)
(و مالرو) ولا حتى (كامو) و (سارتر) ، بل هم (كوستانت Constant)
(و لاكلو) و (ساد) و (رتيه دي لا مريتون Réti de la Bretonne) وقبل كل
شيء ، (ستندال) و (رادغو) والروايات المتسعة الواقعية والسخرية
والاقتضاب هي الشائعة ونفى الحكاية récit حية ، وهي اكثر جفوتاً واكثر صفلاً
مما كانت عليه . حيث هنالك الكثير من الشكائم والكعائهم ، لكن الحصان صغير
وان روايتي (الابله الكبير Le Grand Dadais ١٩٥٨) لـ (مريتاند بوارو دليش
Bertrand Poirot Delpech) و (ترنيمة عدمة رسلاً Modetato Cantriale) من
الروايات المودجة . ومن ثم يوجد الموروث التشردى ، الذي أعاد الهامه كل
من (جيوبو) و (أراجون) والذي تلقفه عنهما (روجر نيميه Roger Nimer)
(و رومان غاري Romain Gary) ، لكن أقل في الحلة والسحرية كثيراً مما عليه
شأن هذا النمط في الشكل الإنكليزي . ولقد طور عالم (كامو) المشي إلى عالم
الرواية الجديدة اللامتناهية واللاسيكولوجية ، التي تنحصر بفقدها الوعي
أو القدرة على الحركة عند الشيء اللاحي ومقارنة هذا الشيء بالإنسان . فتأخذ
الرواية الجديدة بعلقة الأمريكيتين وتعمل منها معبوداً لها دون تحليل ، مما يُعد
مهما هو غلظة عالم الأشياء المرصده بعدسة قوية تدور سطه افضاً وعمودياً وعلى
سبيل المثال ، ان الصحراء في رواية (الاحراج ، ١٩٥٨) لـ (كلود أوليه
Claude Ollier) تصبح نظيراً مفضلاً مدقة للشكوك المتموجه لدى الشخصية
الرئيسية ، في سفرها عبر رمال الشمال الامريقي

وفي رواية (العشب 1958 L'Herbe) لـ (كلودسمون) . لا يربط استرجعات عدد من الشخصيات سوية أي خيط سردي سوى لزوجة الأسلوب وما يزال (هوكتر) يؤثر في الرواية الفرنسية ، وإن تأثيره هو وليس أي شيء سواء ، هو الذي صوف يصونها من الانحدار إلى الوصف القاتمي الرملي الأساس إن (نانالي ساروت) و (سيمون ميشيل بيوتور) و (أندريه شوارز بار) يديون جميعاً بالكثير إلى النموذج العريب ، كما يديون إلى (بروس) ، أما الروائيون الأقل شهرة أمثال : (جان كبرول) و (جان لا غروليه) و (روبرت بنجيه) و (كاتب ياسين) و (فرانسوا دي لجرية) و (نوبل لوديو) و (جاك هولت) و (برنارد بنوا) و (هيليب سوليه) ، فإن ما يمتلكون من حيوية قد أخذوها عنه ، ولم يأخذوها من أية نظرية مطورة على أيدي علماء نباتيين ومهندسين قد تحولوا إلى أدباء محترفين .

وعليه ، فمن ناحية ، هالك صرامة في قوائم الوصف المصنفا ، ومن ناحية ثانية ، هالك حم لمطة بطيئة ، وفي الخاليل يكون المستوى السردى هائلاً ، لكن الشخصية تعود إلى الظهور على الطريقة (الستندالية) وفي حين يجرب الروائيون الانكثير قليلاً ويندهعون متبه صوب الرواية المربلة الساخرة ليجربوا من موجه الغضب - أو العود عبر السوية للماضي - المسعزه لوحه بريطانيا الحديثة ولينحاشوا الميئاميزية ، فإن الروائيين الفرنسيين يجرمون الطرائق الجديدة وهم ما زالوا يكتشفون الوان الحرية الجديدة المأخوذة عن (هوكتر) ، ومع هذا يكتشفون أيضاً حدود الفن ، وبعد مثالي (بروس) و (مالرو) المتناقصين ، نتجنود السايكولوجية والميئاميزية

واحسب أن نوصفها القول بأن الانكثير أقل اهتماماً بالطريقة والأداة من الفرنسيين ، الذين يحاولون ، قبل كل شيء ، صون الرواية من أن تكون تعنيدية . إن (دارل) فرنسي أكثر منه انكليزياً ، وإن (حولدمج) يستحضر روجي (كافو) و (مالرو) ، كما يفعل (حريش) والانكثير أكثر ميلاً للتمسك بقوة المسمودج الاجتماعي وحمله مائة للمحرية والمحرل ، أما الفرنسيون فيكروا قليلاً جداً على

للمجتمع ، وان عيوبهم منصبة على طبيعة الانسان عموماً . اما الامريكيون ، كما اريد ان اوضح ، فيواصلون تشريح مجتمعهم مثلما ينظرون الى حقائق الطبيعة البشرية . مع ذلك ، الرواية الانكليزية تدب بالقليل الى الرواية الامريكية ، وبأقل من ذلك الى الرواية الفرنسية التي كانت قد تعلمت الرواية الانكليزية منها كثيراً في الحقبة الاولى من هذا العصر ، وحيث مزدهر مجدداً في رواية على النمط (البروسي) بموان (التعلب في العلبة The Fox in the Attic ١٩٦٢) لـ (رجارو هيوز) وهي الجزء الأول من مخطط روائي مرسوم له بأن يُرى من كل زاوية ، وقد أطلق عليه بطريقة حدل الانكليزية Un-English عنوان المأزق .
الشري The Human Perdicament

ان الروائي الانكليزي المعاصر ، الملتزم بأقليمية شطة جديدة ، يدكرنا ، حتى لغايه ١٩٩٠ ، بأن الكثيرين من حيرة الكتاب باللغة الانكليزية قد جاءوا من البيئة المحيطة بهم ، امثال (يس) و (مسح) و (حويس) و (و) و (اليوب) ، وان بعض الروائيين المصقولين حداً عن يكتبون باللغة الانكليزية هم مود غريون او افارقة جويون . ان هؤلاء القادمين من الخارج يدخلون الميدان ومع ان الرواية الفرنسية قد تهيأت لها الفرصة لتأدية ممارسات جديدة على ايدي كتاب تدرسوا او تأثروا بطرائق اخرى غير الطرائق الادبية ، فان سقوط الامر بطورية الفرنسية بدأ يجذله شيئاً ، من خلال الترجمات الداتية والوثائقية ، الى اعمال كتاب أقل جناً . ان المماومة المعاصرة للانكليز والفرنسيين توافق فقط الى الحد الذي يكون ما تعلمه النشردة عبر المفرمة بالمجتمع هو ما يعلمه الشينيون بعالم الاشياء ومن الممكن ان البحث عن طرائق جديدة سيؤدي الى مائة موضوع جديدة ، او العكس بالعكس ، لان الكثيرين من روائي القرن العشرين قد سبق لهم ان تعاملوا مع احد هذين الامرين كما لو انه الامر الآخر . وفي هذه العملية توارب التعاريف السيطر لكلمة (الرواية The Novel)

فهرس

الموضوع	الصفحة
المقدمة	٥
الجزء الأول	
التغير المتواصل	٩
١- الحدود	١١
٢- التغير المتواصل الغزير	٢٤
٣- الرواية في تراجع	٥٥
٤- الرواية في انكماش	٦٨
القسم الثاني	
عودة التغير المتواصل	٧٧
١- انكلتر	٧٩
أ- اوهام الحقيقة	٧٩
ب- الوهم كواقع	٩٨
ج- نماذج ووثائق	١٦٣
٢- فرنسا	٢٠٥

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الأيداع بطار الكتب ١٠٦١/١٩٨٦

١٠٤٢-٦ - ٠١ - ٩٧٧



مطابع الحب المصرية

٣٠٠ قرش